



المشروع القومى للترجمة

هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟



تأليف: ستانلى فِش

ترجمة وتقديم: أحمد الشيمى



681





يمثل هذا الكتاب حصيلة اهتمام مهنى وأكاديمى تطور لدى المؤلف عبر سنوات طويلة من الممارسة والبحث فى النقد والنظرية واللغة وحتى القانون. فمن خلال بابين رئيسيين يسعى فش إلى التركيز على فرضية رئيسية، وهى أن القارئ يلعب الدور الأهم فى إنتاج المعنى. فى الباب الأول الذى يضم اثنى عشر فصلا يمعن فش فى الهجوم على دعاة المعنى النهائى فى النصوص الأدبية، ويستهل هجومه على الأسلوبية وزعمها بأن الملامح الشكلية فى النص مرتبطة بقيم دلالية. كما يدافع فش عن اللغة العادية ويزعم أنها لا تقل عن اللغة المعيارية (الفصحى) قدرة على الخضوع للبحث الأسلوبى كما يمارسه الأسلوبيون. القضية الأهم التى يطرحها فش فى هذا الباب من الكتاب ويدافع عنها هى أن القراءة ظاهرة زمنية، وأن معانى النصوص ما هى إلا خبرتنا بها، خبرتنا بتقلباتها ومواطن الإخفاق فيها وفى تخبطها الأسلوبى. باختصار يوجد المعنى فيما يفعله القارئ بالنص، أو ما يفعله النص بالقارئ.

وفى الباب الثانى الذى يضم أربعة فصول يناقش فش قضايا متنوعة تدخل أيضا تحت باب ما أسماه "نقد استجابة القارئ"، وهى قضايا تناقش زيف فرضية المعنى النهائى فى النصوص الأدبية (أو فى غيرها)، وأن المعانى إنما هى تفسيرات تصدر عنا كقراء وتعبر عن ذواتنا دون أن تكون -بالضرورة- كامنة فى النص مرة واحدة وإلى الأبد. من المعروف أن فش من أهم نقاد استجابة القارئ! ويعد كتابه الذى بين أيدينا من أهم الكتب فى هذا المجال.



المشروع القومى للترجمة

هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟
سلطة الجماعات المفسرة

تأليـــف : ستانلى فش
ترجمة وتقديم : أحمد الشيمى
مراجعـــة : محمد بربرى



٢٠٠٤

المشروع القومى للترجمة

إشراف : جابر عصفور

- العدد : ٦٨١
- هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟
- ستانلى فش
- أحمد الشيمى
- محمد بريرى
- الطبعة الأولى ٢٠٠٤

" Is There a Text In This Class "

Authority of the Interpretive Communities

by : Stanley Fish

" Published by arrangement with Harvard University Press"

شارع الجبلاية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St. Opera House, El Gezira, Cairo

Tel. : 7352396 Fax : 7358084.

تهدف إصدارات المشروع القومى للترجمة إلى تقديم مختلف الاتجاهات والمذاهب الفكرية للقارئ العربى وتعريفه بها ، والأفكار التى تتضمنها هى اجتهادات أصحابها فى ثقافاتهم ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلس الأعلى للثقافة .

الفهرس

مقدمة المترجم 7

تصدير 37

مقدمة ، أو : كيف توقفت عن القلق وتعلمت أن أحب التفسير 39

الباب الأول : الأدب فى القارئ 57

الفصل الأول : الأدب فى القارئ : الأسلوبية العاطفية 59

الفصل الثانى : ما الأسلوبية ؟ ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة ؟ .. 117

الفصل الثالث : كيف تكون اللغة العادية لغة عادية 155

الفصل الرابع : كيف تكون قراءتنا لقصيدتى ملتون الألجرو والبنسروزو ؟ 175

الفصل الخامس : حقائق وأوهام : رد على رالف رادر 209

الفصل السادس : تفسير قصائد جون ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة .. 223

الفصل السابع : « تفسير » تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة 259

الفصل الثامن : مواعظ بنيوية 267

الفصل التاسع : كيف ننجز أفعالاً مع أوستن وسيرل : نظرية فعل الكلام والنقد الأدبى 287

الفصل العاشر : ما الأسلوبية ؟ ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة ؟

الجـزء الثـانى 347

الفصل الحادى عشر : الظروف الطبيعية وحالات خاصة أخرى 373

الفصل الثانى عشر : رد على جون ريكارت 401

الباب الثانى : السلطة التفسيرية فى قاعة الدرس والنقد الأدبى 409

الفصل الثالث عشر : هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟ 411

الفصل الرابع عشر : كيف تعرف القصيدة عندما تراها ؟.................... 431

الفصل الخامس عشر : ما الذى يجعل التفسير مقبولاً ؟ 447

الفصل السادس عشر : الإثبات فى مقابل الإقناع : نموذجان للنشاط النقدى 467

مسرد بالمصطلحات الواردة فى الكتاب 485

مقدمة المترجم

فى هذا الكتاب يجمع فش (*) ثمرة جهوده النقدية منذ بداية السبعينيات (مقال الأدب فى القارئ نشر عام ١٩٧٠) وحتى بداية الثمانينيات ، وهى ست عشرة مقالة فى النقد الأدبى ، وفلسفة اللغة ، ونقد النقد ، بالإضافة إلى المقدمة التى يوجز فيها موقفه الراهن من الفرضيات التى تطرحها هذه البحوث. وهو حين يعلن فى المقدمة عن عدم رضاه عن الفرضيات التى تطرحها هذه البحوث إنما يعبر عن موقفه التفكيكى أو التقويضى كما يحلو لبعضهم أن يسميه – وهو الموقف الذى لا يطمئن إلى حقيقة ، ولا يستقر على قاعدة ولا يثبت على استنتاج ، وهو الموقف القائل بأن التفسير لا يقف عند حد معلوم ، وأن الناقد الذى يتمتع بقوة تفسيرية نهائية لم يعد له وجود. باختصار إنه موقف يراجع نفسه باستمرار ، و يشكك فى ماهية النصوص ، وفى كون المعانى خاصية أصيلة فيها ، وفى رسوخ العلاقة بين العمل الأدبى ومنشئه ، بل فى وجود الكاتب بعد كتابة العمل ، وفى العلاقة بين التفسير ومقصد المؤلف.

ويسعى فش من خلال هذه المقالات إلى الانتصار لنظرية استجابة القارئ Reader Response التى بدأت إرهاصاتها الحقيقية عند أ. أ. ريتشاردز فى كتابه النقد التطبيقى (١٩٢٩)، وعند رومان إنجاردن فى كتابه العمل الفنى الأدبى (١٩٣١) ، وعند جان بول سارتر فى كتابه «ما الأدب» ؟ (١٩٤٨). ثم بدأت تشيع فى الستينيات بسبب تأثير منهج التحليل النفسى ونظريات فلاسفة فعل الكلام جون أوستن John Austin وجون سيرل John Searle، ومن خلال كتابات نورمان هولاند الذى نشر

(*) ستانلى فش يرأس قسم اللغة الإنجليزية وأدابها ويشغل منصب أستاذ القانون وأستاذ الفنون والأداب فى جامعة ديوك بالولايات المتحدة . (المترجم)

كتابين فى الستينيات متأثراً فيهما بفرويد وهما: (التحليل النفسى وشكسبير) Psycho analysis And Shakespeare (١٩٦٤) (و ديناميكيات الاستجابة الأدبية Dynamics of Literary Response (١٩٦٧) . ثم بدأت تأخذ مكانها كمنهج قد اكتملت أركانه أو تكاد خلال حقبة السبعينيات متزامنة مع النصر الذى حققته نظرية التلقى الألمانية على يد هانز روبرت ياوس Hans Robert Jaus وجورج جادامر Goerge Gadamar ، وأيضًا من خلال جهود فش نفسه على مدى عقد كامل من الزمان . ومن خلال ما نشره أيضًا نورمان هولاند Norman Holland فى أوائل السبعينيات فى كتابيه (قصائد فى أشخاص) Poems in Persons (١٩٧٣) و (قراءة خمسة) قراء Five Readers' Readings (١٩٧٥)، وولفجانج أيزر Wolfgang Iser فى كتابيه المعروفين وهما (القارئ الضمنى) The Implied Reader(١٩٧٤) ، و (فعل القراءة) :: نظرية فى الاستجابة الجمالية The Act of Reading: A Theory of Aes-thetic Response) (١٩٧٦) ، ومن خلال كتابات جاك دريدا Jack Derrida لمثل كتابه الشهير: (فى علم الكتابة) Of Grammatolgy (١٩٧٦) ، و (الكتابة والاختلاف) Writing and Defference (١٩٨٧) ، وآخرين غيرهم ممن سنتعرض لهم فى هذا التقديم. هذا وترجع أهمية هذا الكتاب إلى أهمية فش نفسه كناقد فى المشهد النقدى الأمريكى ، فهو من أهم النقاد الذين يرجع إليهم القارئ حين يريد أن يقف على أهم توجهات النقد الأمريكى الخاص باستجابة القارئ والذى لا يختلف كثيراً عن نظرية التلقى التى ظهرت فى ألمانيا فى أواخر الستينيات.

ويسعى النقد المتجه للقارئ Reader Response Criticism إلى إعطاء القارئ دوراً أساسيًا عند تناول النص الأدبى ، وإعطاء المعنى الذى يصنعه الأولية على سائر المعانى ، ويعلن فى الوقت ذاته انتهاء عهد النص بوصفه جسداً مستقلاً يخضع للمعايير النقدية المحددة ، ويندرج تحت نوع أدبى محدد يمنحه الهوية والتماسك. وقد انهارت من جراء هذا الاتجاه فكرة المؤلف الفرد ، وأصبحت خبرات القراء من المكونات الأساسية للنص. وانهارت كذلك مزاعم الناقد بوصفه الوسيط بين النص والجمهور ، والقيِّم على توجيه الذوق وإصلاحه ، والمصدر الوحيد للحكم على النصوص. فقد المؤلف مكانته ، وأصبحت الكتابة يتيمة على حد قول دريدا ،

بل أعلن رولان بارت Roland Barthes موت المؤلف ومولد القارئ.[١] إنه التحول الكامل من النص والمؤلف إلى القارئ والنص. فالنص لا يستمد وجوده وكينونته من مؤلفه وإنما يستمدها من القارئ. والمعنى ليس كامنًا فى النص وإنما هو كامن فى أنشطة القارئ وخبرته بالنص. إنه ، أى المعنى ، ثمرة العلاقة التفاوضية التى تنشأ بين القارئ والنص والتى ليس لها علاقة بالمؤلف أو مقاصده ، علاقة يكون فيها التركيز على الوجود الآنى للنص وأثره الآنى على قارئه. " فالكتب تنتظر على منضدة ما أو على رف أو فى واجهات المخازن ، شخصًا ما يأتى ليحررها من ماديتها وجمودها."[٢] فما النص الأدبى إلا طريقة فى التوصيل ، وما متطلباته الأساسية إلا كاتب ومعنى ومخاطب. والطرف الأخير أو المخاطَب هو الذى توجهت إليه أنظار نقاد استجابة القارئ فى العقود الثلاثة الأخيرة من القرن العشرين. فالنشاط المعرفى للقارئ هو الذى حل محل النص بوصفه مركز النشاط النقدى. فلم يعد المعنى ملكًا للنص ، وإنما هو ثمرة نشاط القارئ. فما النص الأدبى إلا "مجموعة من العلامات وما العمل الأدبى إلا نتاج تجربة التفسير المناسب للنص. أى أن معنى النص هو العمل الأدبى." [٣] لم يعد السؤال الذى يطرح هو ماذا تعنى النصوص؟ ولا حتى ماذا يفعل النص فى القارئ ؟ وإنما تطور الأمر إلى أن أصبح السؤال المطروح الآن هو كيف يصنع القراء المعنى؟ وهذا السؤال الأخير هو ما يسعى فش إلى تبنيه والإجابة عنه فى هذا الكتاب عبر انتقاله من مرحلة إلى مرحلة أخرى يغير فيها رأيه ويبدل موقفه.

هذا ولا نستطيع أن نفصل النقد المتجه للقارئ ، ومن ثم الكتاب الذى بين أيدينا ، عن ذلك الصراع الذى اندلع بين الحداثة وما بعد الحداثة ، ومن خلال الوقوف على الخلفية الفكرية التى أنتجت هذا الصراع الذى أسفر فى النهاية عن انهيار البنيوية وظهور ما بعد البنيوية التى كانت التفكيكية ثمرة من ثمارها. فظهور الفكر التفكيكى ، وهو فكر يقوم على الشك وينطلق منه ، لا يمكننا أن نفصله عن إخفاق المشروع الحداثى فى "تحقيق وعوده بالتقدم والرخاء وتحكيم العقل ، مما عجل بظهور ما بعد الحداثة كرد فعل محدد تجاه الأنماط السائدة فى الحداثة ، والعمل على تقويضها وتدميرها. لقد وعدت بالتحرر ، فمارست القمع ، واعتمدت على العقل

ونادت بالعقلانية ، ولكنها حولت العقل إلى انضباط صارم أو جنونى شيطانى ، مثلما استـغلت الإنسـان وحـولتـه إلى أداة كـمـا حـولت القـيم إلى أشـيـاء والمثل إلى وسائل.[٤] لقد كان مشروع الحداثة مؤسسًا على التحرر من الدوجما أو العقائد الموروثة وأن يفسح المجال للوصول إلى اليقين ونبذ كل ما من شأنه ألا ينصاع للجزم ، أو الحسم ، فقد كان منطويًا على فكرة نسبية المعرفة. ولكن لم يكن لهذه الفكرة فاعلية ؛ لأن البحث عن القوانين الكلية كان لم يزل مطلب التنوير. ولذلك كانت فكرته عن النسبية فكرة سلبية ؛ فقد كان يراها فكرة ضارة لا تنطوى على نفع. واليوم تغيرت ، وصارت النسبية هى الأمر الطبيعى ، بعد أن تكشف للنظر الإنسانى أن ملاحظاتنا أنفسها التى نقع عليها من هذا العالم الذى أمامنا ، إنما تعتمد على افتراضات فى عقولنا. أى أن بيننا وبين العالم الذى نراه وسائط من ظروفنا التاريخية ومن اللغة التى تشكل عقولنا ، ورؤيتنا للعالم إنما هى أثر من آثار هذه الوسائط ."[٥]

جاءت ما بعد الحداثة لتذكر بعدم وجود حقيقة أساسية هى ثبات الواقع الخارجى الذى يصوره الفنان. فإذا كان أدباء الحداثة ينعون التمزق والتخبط فهم يطمحون إلى التكامل والنهج السوى وهو ما لا يطمح فيه بل لا يؤمن بوجوده أصحاب ما بعد الحداثة[٦] . ما بعد الحداثة إنما هو خصام مع الحداثة ومدابرة لمشروعها. فإذا كان الوعى الحداثى مؤسسًا على أن الإنسانية تمضى قدمًا فى خطوات تتغلب كل خطوة على ما فى سابقتها من قصور ، فإن ما بعد الحداثة إنما هو انبتات عن هذه العملية بعينها.[٧] جاءت ما بعد الحداثة لتنظر إلى اللغة على أنها لا تمثل الواقع ، ولا تعكس العالم وإنما تقوم بتأليفه، إنها تعمل على تمزيق المعرفة وتشويهها ، وذلك من خلال الشروط التاريخية والبيئية التى ضمنها استعمال اللغة.[٨] "وإذا كانت الحداثة قد أتت تحت عباءة مجموعة من التيارات الفنية والأدبية ، مثل الانطباعية وما بعد الانطباعية ، والتعبيرية والتكعيبية ، والمستقبلية، والرمزية ، والتصويرية ، والدادائية ، والسوريالية ، فإنها أفضت إلى تحطيم كل ما هو إنسانى ، وإلى هدم القيم الإنسانية التى كانت سائدة فى الأدب الرومانسى ، إضافة إلى أنها قادت الفن إلى ظلمات الفوضى واليأس ."[٩]

كان انهيار البنيوية أثرًا من آثار انهيار الحداثة ، وكانت التفكيكية أثرًا من آثار ما بعد الحداثة وفلسفتها بعد فشل البنيوية فى إقامة الدليل على أن اللغة بنية لها حدود وتخوم تتألف من وحدات متسقة من الكلمات والمعانى. وجاءت ما بعد البنيوية لتثبت بدرجة مقنعة ، إلى الآن على الأقل ، أن اللغة إنما هى شبكة لا حدود لخيوطها تنتشر دون نظام أو اتساق ، تتقاطع عناصرها على الدوام بحيث يصعب تحديد واحد من العناصر ، وحيث كل شىء يمكن تعقبه والإمساك به من خلال كل شىء آخر.(١٠)

وإذا كان التناقض من طبيعة البشر فلا عجب أن يكون من طبيعة النصوص أيضًا. ولم يكن بد من التحول إلى القارئ بعد أن عجزت المناهج الأخرى عن الخروج بمعنى موثوق به من النص. جاء التحول إلى القارئ للوصول إلى معنى أثناء قراءة النصوص الأدبية ، نتيجة لعجز المناهج الأخرى كالنقد الجديد ، والشكلية، والبنيوية عن تحقيق هذا الغرض. فشلت هذه المناهج فى دراسة الأدب انطلاقًا من المنهج العلمى بعد أن أخفق العلم نفسه فى إثبات الكثير من الحقائق ، وبعد أن أصبح المنهج العلمى نفسه موضع شك. "كانت البنيوية تطمح إلى تأسيس مذهب نقدى جديد يعتمد فى شرعيته على منهج علمى تجريبى ، ولا غرابة فى ذلك فى تلك الفترة من القرن العشرين ، فقد كان العلم يحتل مكانًا بارزًا وكان منهجه فوق الشك ، لهذا تبنت المدرسة الجديدة النموذج اللغوى كمدخل وحيد للمقاربة البنيوية للنصوص الأدبية. وحينما تأكد قصور النموذج اللغوى عن تحقيق المعنى من ناحية ، وثبت أنه مع ذلك لا ينطبق على كل الأنواع الأدبية بنفس الكفاءة ، من ناحية ثانية ، سقط المشروع البنيوى بسبب فشله فى تقديم نموذج عام قابل للتطبيق على جميع النصوص."(١١) انسحب الشك فى المنهج العلمى إلى الشك فى الخروج بقراءة نهائية للنص الأدبى. ولذا "ارتد التفكيكيون إلى ذاتية الرومانسية بلا قيود أو ضوابط ، واحتضنوا أيضًا مقولات الفلسفة المعاصرة فى حماس ، خاصة فلسفة التأويل أو الظاهراتية."(١٢) إذن كان وراء التفكيك واللجوء إلى القارئ آخر الأمر خلفية من التراث الفلسفى الشكى لم تكن النظرية النقدية منعزلة عنه ومستقلة عن مناقشاته.

سادت الفكر الغربى فى النصف الثانى من القرن العشرين موجة من الشك أكثر من شك (دافيد هيوم) فى النصف الثانى من القرن الثامن عشر. فلم يكن هيوم يؤمن بغير الملاحظة المباشرة والمنطق الرياضى. ولم يكن يضع ثقته كلها فى غير الحساب والجبر ، وكان يقول : إن السببية ، والعلاقات الزمكانية ، والماهية أمورٌ غير يقينية؛ لأنها لا تعدو كونها انطباعات لا تنهض فى وجه حُجة ولا يثبتها عقل. وكان هيوم يشك فى العلم التجريبى ، وكان لشكه أثر على فلاسفة القرن الثامن عشر مثل روسو وهيجل وكانط ، وهو الشك الذى كان أساس الحركة الرومانسية وجوهرها ، فلم تكن الحركة الرومانسية إلا ثورة على المعتقدات الكلاسيكية وشكًّا فى معاييرها الجمالية والأخلاقية.(١٣) كانت الفلسفة الألمانية فى القرن الثامن عشر من إفرازات الرومانسية خاصة فى جانبها المثالى ونزوعها إلى الذاتية على يد كانط وهيجل ، اجتهد كانط فى رسم الحدود التى يقف عندها العقل ، ففى كتابه "نقد العقل الخالص " Critique of Pure Reason قال: إن للعقل حدودًا ، وإن المرء لا يمكنه معرفة ماهية الأشياء بعيدًا عن فهمه لها.

وقد انقسم الفكر الفلسفى فى القرن التاسع عشر إلى ضربين مختلفين من التفكير ، أحدهما يركز على الفكر والذات ، والآخر يركز على الوجود والموضوع. وجاء القرن التاسع عشر بالفيلسوف الألمانى نيتشه الذى شك فى الوصول إلى معرفة موضوعية عن طريق العلم أو عن طريق اللغة وذلك لطبيعتها الاستعارية التى لا تتفق مع طبيعة الحقيقة والتى تجعل من المعنى شيئًا نسبيًا. هذا وقد شك نيتشه فى وجود حقيقة مطلقة مما قوض مزاعم العلوم الطبيعية فى قدرتها على الكشف عن الحقيقة الموضوعية . "وكان نيتشه يقول : إن التفسير بطبيعته يعتمد على المنظور الشخصى وهو يقع دائمًا خارج حدود الموضوعية" (١٤) وكان نيتشه ممن يقولون بعدم الفصل بين الذات والموضوع مما استدعى الصلة بينهما عبر مجموعة من الإدراكات والعلاقات المباشرة . أصبحت الأشياء التى ندركها لا تعدو كونها صفات يخلعها الوعى على الأشياء . وليس هناك شىء فى العالم الخارجى مستقلٌ عن إدراكنا له ؛ فكل ما هو مدرك ليس إلا نتيجة لفاعلية الذهن. ثم جاء إدموند هوسيرل Edmond

Hosserl (١٨٥٩ - ١٩٣٨) بالظاهراتية Phenomenology التى كان لها تأثيرٌ كبيرٌ على فكر القرن العشرين ، والتى أولت موضوع العلاقة بين الذات والموضوع اهتمامًا كبيرًا. فقد أصبحت العلاقة بينهما قوامها المعرفة التى تأتى من خلال الذات. وقال : « إن المعرفة بدون الذات لا وجود لها ».

استهل هوسرل فلسفته بعد الحرب العالمية الأولى برفض الموقف الطبيعى - أى الاعتقاد بأن الأشياء توجد بمعزل عنا فى العالم الخارجى ، وأن معلوماتنا بشأنها يمكن الاعتماد عليها والثقة فيها ، وهو موقف يدعونا لأن نأخذ المعرفة مأخذ التسليم بها فى حين أن المعرفة نفسها موضع تساؤل. ولكى نصل إلى اليقين يجب أن نستبعد كل ما هو خارج نطاق خبرتنا ، يجب أن نختزل العالم الخارجى إلى محتويات وعينا فقط. وبذلك قدم هوسرل مصطلح الاختزال reduction والذى يشير إلى رد كل شىء إلى الذات. الأشياء تمر فى وعينا ويحددها وعينا بها ، فعل التفكير وموضوعه يتداخلان عند هوسيرل ، ويعتمد كل على الآخر. الذات والموضوع عند هوسيرل وجهان لعملة واحدة. الذات هى مصدر المعنى وأصله ، إنها ليست جزءًا من العالم ، إنها هى التى تخلُق العالم.[١٥] وكما استبعد هوسيرل الموضوع الحقيقى حتى يتوفر على طريقة معرفته ذاتها ، فإن الشكليين توفروا على معرفة الموضوع الأصلى. فالنص لا يمكن معرفة معناه إلا من خلال النص نفسه دون الرجوع إلى سيرة المؤلف أو السياق التاريخى أو ظروف التأليف[١٦] ، وكان (هوسيرل) هو من أسس الفلسفة الظاهراتية ، التى تبناها بعد ذلك ميرلو بونتى (وسارتر) ، وهى الاعتقاد بأن الحدس أو البديهة أو الإدراك المباشر هو ما يكون الأساس للحقيقة. لقد رفض هوسيرل التجريبية ، والوضعية المنطقية فى العلوم الطبيعية. لقد أصبحت الذات هى مصدر كل معنى ، فالعالم هو ما أطرحه أنا ، أو ما أقصده أنا ، إن العالم مستوعب من خلالى. والظاهراتية تقصد بالتركيز على الحدس إلى الكشف عن بنية الوعى الذى نقصد به الأشياء ، والعلاقة بين الموضوع والشىء المدرك قد وحد بين الوعى والقصد والشىء باعتباره شيئًا فى بنية العقل.

فالفينومنولوجيا منهج يستبعد افتراض الحقائق فى ذاتها ، ويقتصر على البحث فى الأشياء كما تبدو لنا ، وكما نجدها فى الوعى الإنسانى مباشرة مع التورط فى الإجابة عما إذا كان للأشياء أو للوعى وجود معين. استعمل هوسيرل لفظة -brack eting) أى التوقف للدلالة على التوقف عن الحكم ، وهى كلمة استعارها من مصطلح متشككى الفلسفة اليونانية الذين توقفوا عن الحكم على حقيقة الأشياء. (١٧)

وكان نيتشه هو صاحب أكبر تأثير على هوسيرل وهايدجر ودريدا فى القرن العشرين. ولكن هايدجر(*) لم يجد داعيًا للفصل بين الذات والموضوع ، فالوجود الإنسانى يتأسس على الحوار المباشر مع العالم ، والفهم جزء من بنية الوجود الإنسانى. لقد أعاد هايدجر العلاقة بين الذات الموضوع على أنها محاولة الإنسان الدائبة للكشف عن وجوده. وهو لم يفصل بين الحقيقة والذات العارفة. واللغة عند هايدجر هى البعد الذى يتحرك فيه الإنسان ، وهى ليست منعزلة عن العالم، وعن الناس ، وليس لها وجود مستقل. ومن ثم فإن التفسير عند هايدجر ليس نشاطًا نفعله ، بل شيئًا يتحتم علينا أن ندعه يحدث. يجب أن نفتح أنفسنا مباشرة للنص ، نسلم أنفسنا لوجوده ، وندع أنفسنا للنص لكى يتفاوض معها. (١٨)

لقد كان هايدجر متأثرًا بالوجودية التى لا تعترف بأى وجود للعالم إلا من خلال معرفة الذات ، مما يجعل هذا الوجود وجودًا إدراكيًا وفق جملة من المفاهيم الذاتية ، وهذا ما يجعل العلاقة بين الوعى والظاهرة نوعًا من الزيف لا الحقيقة. وهذا هو الذى جعل هايدجر يعيد النظر فى العلاقة بين الوعى والعالم. وهو لم يفصل بين الحقيقة والذات العارفة ، زاعمًا أنه ما من حقيقة إلا وتعبر عن الوجود الآنى ؛ أى الإنسان فى العالم. إن الذات عند هايدجر هى التى تصنع الحقيقة ، والحقيقة

(*) هو مارتن هايدجر Martin Heidegger الفيلسوف الألمانى الوجودى المولود عام ١٨٨٩، والمتوفى عام ١٩٧٦ .

الموجودة بوعى الإنسان تتخلق من خلال الهم الإنسانى بمسألة وجوده ووجود الكينونة. وبذلك نرى أن هايدجر ومن جاء بعده جادامر - مثلاً - يَرَوْنَ أن فَهْم النصوص لابد أن يتم وَفْقَ علاقة الذات بالوجود ، بعيداً عن العموميات والتجريدات. والتأويل عنده دعوة لفهم الفهم ، واللغة عنده هى الوسيط الذى تقوم من خلاله العلاقة بين الذوات الإنسانية. وليست اللغة عند جادامر غير وعاء للفكر، أو نموذج لفهم المحتوى .

وكان دريدا متأثراً بأفكار هايدجر فى رفضه للفلسفة الأخلاقية المنطقية ، وفى محاولة فهم العلاقة المريبة بين الدال والمدلول [١٩] . وتركزت فلسفة دريدا حول "إنكار قدرة اللغة على أن تحيلنا إلى أى شىء أو إلى أى ظاهرة إحالة موثوق بها ... وإنكار قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل لمشكلة الإحالة "reference"، أى قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شىء ما خارجه." [٢٠] ولقد كان من آثار التفكيك "هو الدور الذى أنيط بالقارئ وليس المؤلف أو العلامة أو النسق أو اللغة ، القارئ فقط هو الذى يحدث عنده المعنى ويحدثه. ومن دون هذا الدور لا يوجد نص ، أو علامة ، أو مؤلف ." [٢١]

لقد تبين لإنسان ما بعد البنيوية أن اللغة خادعة غرارة ، وأن المعانى التى تزعمها متناقضة ، وأن الاتساق المنطقى الذى تدعيه ما هو إلا وهم ، وأن الحقيقة التى تزعم أنها تستطيع أن تصل إليها للأشياء إنما هى حقيقة الكلمات ، وأن الألفاظ تختلط بالأشياء كما يقول ميشيل فوكو فى كتابه (الأشياء والكلمات) Les Choses et Le Mots.[٢٢] . فلا توجد حقيقة فى أى نص من النصوص اللهم إلا حقيقة غياب أية حقيقة وحتى هذه الحقيقة ليست صحيحة كل الصحة .[٢٣] لقد أصبحت ثقتنا الغريزية بصلابة اللغة وثباتها وهماً من الأوهام منذ أن أعلن دريدا فى معرض تفسيره لكتابات سوسير[٢٤] "إنكار قدرتنا على الوصول بالطرق التقليدية إلى حل لمشكلة الإحالة ؛ أى قدرة اللفظ على إحالتنا إلى شىء ما خارجه».[٢٥]

(*) كان (ألفريد دى سوسير) هو أول من شكك فى إمكان الحصول على معنى يعتمد عليه من خلال اللغة عندما قال إن المعنى فى اللغة مسألة اختلاف» "وإن العلاقة

بين اللفظ (الدال) والمفهوم (المدلول) علاقة متعسفة "arbitrary"[٢٦] ومن هنا انطلق دريدا ليقول : "إن العلاقة بين الكلام والمعنى مشكوك فيه". وبنى دريدا نظريته على الاختلاف الذى سماه defference وهى كلمة نحتها من كلمتى differ to و defer to' لأن الكلمات هى الموجودات المؤجلة للأشياء التى تعنيها ، وأن معناها مبنى على الاختلاف . وكانت أفكار دريدا إيذانًا بانهيار البنيوية. وكان انهيار البنيوية إيذانًا بانهيار الشكلية والأسلوبية ومجىء التفكيكية لتعلن موت المؤلف واندحار المعنى الذى يستخلصه القارئ من النص استخلاصًا. فالنص لم يعد بنية جامدة تنتظر القارئ لكى يفك شفرتها ويستخلص المعنى من رموزها. يقول تيرى إيجلتون فى هذا الشأن :

> **لم يعد ينظر إلى النص الأدبى الآن على أنه شىء ثابت أو بنية محددة المعالم ، وإنما أصبح على الناقد الأدبى أن يتخلى عن مزاعمه بشأن الموضوعية العلمية. إن أكثر النصوص إثارة لعمل الناقد ليست هى النصوص التى يستطيع قراءتها ، وإنما هى النصوص التى يستطيع كتابتها ، أى النصوص التى تغرى الناقد بأن يعيد كتابتها من جديد ، ويحولها إلى خطابات أخرى مختلفة ... إن القارئ أو الناقد ينتقل بذلك من موقفه كمستهلك للنصوص إلى موقع جديد يصبح فيه هو المنتج للنصوص. وليس معنى ذلك أن يختلط الحابل بالنابل عند التفسير ، فالنص الأدبى لا يعنى أى شىء وكفى ؛ الأدب لم يصبح الآن شيئًا يخضع له النقد بقدر ما هو فراغ حر يُمارَس فيه النقد.** [٢٧]

الواقع أن فشل البنيويين فى تحديد العلاقة بين النص والمعنى يرجع إلى أنهم سعوا إلى الوصول إلى المعنى من خلال الملامح الشكلية فى النص. ولم يدركوا أن اللغة فى الأدب ، بعكس لغة العلم ، لغة غامضة مضللة متعددة الدلالة لا تقف عند نقطة ولا تثبت على وجهة. إن النص الأدبى يحفل بالثغرات ، والصوامت "والقارئ

يقوم بملء الثغرات مسلحًا بوعيه ، وينطق الصوامت على أساس من وعيه ". [٢٨] لقد بدأ التركيز الجدى على دور القارئ فى إنتاج المعنى ، نتيجة لانهيار البنيوية وظهور الفكر ما بعد البنيوى أو التفكيكى على يد جاك دريدا ومشيل فوكو وجاك لاكان . وكان هذا النقد ردًا على مزاعم الشكلية ، والبنيوية التى أفرزتها فى إمكان الحصول على الموضوعية المطلقة واعتبار العمل الأدبى فعلاً فذًا من الناحية الشكلية ، والدلالية ، وأن النص هو وحدة المعنى وهو " موضوع أكثر منه أداة ، ومناسبة لتوضيح المعنى أكثر من كونه قوة تمارس على العالم ." [٢٩] لم يأبه الشكليون بالمضمون وإنما اهتموا بالشكل ، ولم يعترفوا بأن الشكل هو الذى يعبر عن المضمون ، ولكنهم نظروا إلى الشكل على أنه سابق على المضمون وباعث عليه. اعتبروا الملامح الشكلية للنص من استعارة ، وتشبيه ، وقافية ، ومجاز ، ووزن ، وإيقاع ، وأنماط تركيبية ، ودلالية هى التى ينبغى أن تكون موضع اهتمام الناقد أو القارئ. وبناء عليه فرقوا بين اللغة الأدبية واللغة العادية ، بل قالوا: « إن اللغة الأدبية يجب أن تكون انحرافًا عن اللغة العادية وإن الأدب ما هو إلا الاستعمال الخاص للغة ".

إذن كانت نظرة الشكليين ضيقة حين ضربوا صفحًا عن اللغة العادية باعتبارها لغة لاأدبية ، وحين حطوا من قدر المشاعر الذاتية ، وحين أرادوا أن يقلدوا العلم فى موضوعيته ، وحياده ، وحين نادوا باستقلالية النصوص عن أية مؤثرات خارجية. وهذا مع غيره ما كان سببًا فى التمرد عليها والتحول منها إلى نقيضها. فأشياء هذا العالم إنما تمر عبر وعينا ، وفهم النصوص لا يتحقق بمعزل عن فرضياتنا السابقة عليه ، وما اخترنه وجداننا عبر السنين من تراثنا وشئوننا ، وهو لا يتحقق بعيدًا عن المشاعر الذاتية بحجة الموضوعية ومحاكاة العلم. تقول جين تومبكنز فى هذا الشأن:

> **نشأ النقد المتمركز حول الاستجابة فى عقدى الستينيات والسبعينيات من مجموعة الضغوط الثقافية والمؤسساتية كما حدث ذلك مع النقد الجديد ، والنقد الشكلى من خلال حجب نفسه عن الحقول المجاورة كيما يحظى باستقلال صارم . ومن**

خلال نبذه مناقشة المشاعر الشخصية كيما يحاكى الموضوعية والدقة العلميتين ، وبذا عرض نفسه لخطر أن يصبح بحثًا ضيقًا جدًا ومتخصصًا لجذب انتباه الدارس والمعنى به ، وأن يبتعد عن تغيرات المناخ الفكرى ليكيف نفسه مع العصر. ولقد أظهر النقاد الذين ركزوا على القارئ ، عبر إضفاء الشرعية على تضمين الاستجابات الشخصية للأدب فى عملية تفسير النص ، الرغبة فى مقاسمة قرائهم دربة خبرتهم النقدية ، وفى الوقت عينه مشاركة علماء النفس واللسانيين والفلاسفة وباحثين آخرين وظيفتهم الفكرية[٣٠] .

إذن كانت النظرة الضيقة التى تبناها الشكليون مدعاة للهجوم عليهم من قبل دعاة الاستجابة وخاصة عندما بدأوا هم ، أى الشكليون ، بالوقوف فى وجه الذين يعولون على استجابات القراء ، وعلى موضوع الاستجابة العاطفية للنصوص ، وكان هجومهم ينطلق – أيضًا – من تلك النظرة الضيقة. ففى مقالتهما المعروفة "المغالطة العاطفية" يقول بيردسلى وويمزات : "إن المغالطة العاطفية خلط بين القصيدة ونتائجها (ماذا تكون وماذا تفعل). إنها تبدأ فى السعى لاستنتاج مقاييس النقد من الآثار النفسية التى تحدثها القصيدة وتنتهى بالانطباعية والنسبية ، وتكون النتيجة أن القصيدة نفسها كشىء ينسحب عليه الحكم النقدى تميل إلى الاختفاء."[٣١] كان الشكليون – إذن – يخشون من اختفاء النص حين يركز القارئ على وصف استجاباته الذاتية دون الأخذ فى الاعتبار الملامح الشكلية للعمل الأدبى ودون الأخذ فى الاعتبار المعنى الذى يتوفر عليه ويقصده. وفى النهاية فشل الشكليون ، وأنصارهم من أصحاب النقد الجديد فى فرض موقفهم المنغلق على الساحة النقدية ، ونجح الاتجاه المنفتح على الحقول المجاورة فى أن يفرض حُجَجه ويطور من قدرته وإمكانياته. بل رأينا من بين الشكليين من يتحول عنها تارة ، ويعود إليها تارة أخرى بوحى من بحوث علم النفس ، والبحوث الفلسفية. فسجموند فرويد وكارل يونج هما اللذان لفتا نظر النقاد إلى استجابات القارئ للنصوص الأدبية. أعلن فرويد أن القصيدة أشبه بالحلم لها مضمونها الظاهر والباطن ، وهى مثل الحلم فى أن لها قوة

عاطفية تمارسها على قرائها. وأغرت نظرية يونج فى الوعى الجمعى ونظرياته فى الرمز والنموذج الأعلى أغرت النقاد بتطبيقها على الأدب. ومن هؤلاء النقاد الذين حاولوا استثمار هذه النظريات هو أ. أى. ريتشاردز وهو من أنصار الشكلية. وزع ريتشاردز على طلابه فى جامعة كامبردج عدداً من القصائد المتباينة من حيث خصائصُها الفنية دون ذكر لأسماء الشعراء ، وتواريخ الكتابة ، وطلب منهم أن يقرءوا القصائد ، ويدونوا استجاباتهم الفعلية لها. وتوصل ريتشاردز من هذه التجربة العملية إلى أن استجابة القراء للنص الواحد تختلف من قارئ إلى قارئ آخر ، وأن استجابات طلابه جاءت نتاجًا لتحيزاتهم ومعتقداتهم الشخصية إلى حد كبير[٣٢] . كان رتشاردز يريد أن يقيم الدليل على ضعف أحكام القيمة التى يطلقها القراء عادة على النصوص الأدبية. فقد رفع الطلاب صغار الكتاب إلى منزلة الكبار فى الوقت الذى حطوا فيه من شأن كبار الشعراء. ثم عاد ريتشاردز بعد ذلك ليتصدى لدراسة هذه النصوص من ناحية بنيتها الشكلية واتساق أجزائها ودلالات الصور والأنماط التركيبية فيها .

على أن دراسة ريتشاردز كانت إيذانًا ببداية التحول من النص إلى قارئيه ، من السلعة إلى مستهلكيها ، ولا سيما بعد أن أصبح التفسير هو البضاعة السائدة ، وأصبح الجدل حول الحقيقة وموضوعيتها من عدمها هو السائد أيضًا ، وبعد أن أصبح القارئ فى نظر البنيويين لا ينظر إليه باعتباره "المستهلك السلبى للنصوص والمتلقى السلبى لما يفهم دون عناء ، بل المشارك الإيجابى فى إخراج المعنى أو التوصل إلى معنى ما ، ما دام يشارك فى استكشاف كل ما يمكن أن يتضمنه النص من أنظمة ."[٣٣]

ويخطو نورمان هولاند خطوة أبعد من الخطوة التى خطاها ريتشاردز حين يقرر متأثرًا فى ذلك بفرويد – أيضًا – أن العمل الأدبى مصدر متعة للقارئ ؛ لأنه يحول رغباتنا وهمومنا إلى معان ؛ إنه يهدئ هذه الرغبات بالشكل الذى يتخذه فى اللغة ، ويتيح لنا غلبة كافية عليها ودفاعًا أفضل ضدها. [٣٤] وهو يقول فى كتابه المعنون : (خمس قراءات لخمسة قراء) مُتَنَاوِلاً الاستجابات اللاواعية للقراء

للنصـوص الأدبيـة ، لكي يرى كيف أن هؤلاء القـراء يتـبنون كينوناتهـم أثناء عـمليـة التفسير ، ويكتشفون بذلك اتسـاقًا فى أنفـسـهم [٣٥] «إن الانسـجام فى القصيدة يصبح انسجامًا في نفس القارئ وعقله. ولهذا السبب يحتـاج النـاس للشـعر . إنه ، حسب رأى هولاند ، لا غنى عنه من أجل صحتنا النفسية[٣٦] ، ولكن على الرغم من أن هولاند يموضـع المعنى ابتداء في القـارئ بدلاً من النـص ، فإن نظريته تستبقى فكرة النص بوصفه آخر. ... فإن كـان على النـقـد أن يكون فعـالية تحدث عنـها "مشـاركة" و " امتزاج" بين هويتى المؤلف والقارئ فينبغى على النص والذات المؤولة أن يوجدا مستقلين أحدهما عن الآخر» .[٣٧]

كان ولفجانج أيزر من النقاد الألمان الذين كان لهم أثر كبير فى نقد الاستجابة الأمريكى. لقد اقترب أيزر خطوة أخرى في اتجاه القارئ مبتعدًا خطوة أيضًا عن مقولات الشكليين حين قدم فكرة القارئ الضمنى الذى قال إنه يختلف عن القارئ الفعلى ؛ لأنه بنية تصورية فى ذهن الكاتب أى داخل النص. وحين أعلن أن الإبهام الذى يقدمه النص هو الذى يعين القارئ على الفهم ، وأن النص يمتلئ بالفجوات التى على القـارئ أن يعمل على ملئـها ؛ فـالنص يقدم الأسـاس لمعنى مـحدد ، ولا يتحـقق وجـود النص إلا بسـبب تفـاعله مـع القـارئ. ونجـد أن مـوقف أيزر ينفـتح أكـثـر على القارئ ، ولكن القارئ الذى يقصده أيزر ليس قارئًا فعليًا ؛ فالقارئ الفعلى فى نظره لا يستطيع أن يفهم النص حق فهمه ؛ لأنه غير مزود بالأعراف المناسبة ، وغير متمكن من مفـاتيح النص[٣٨] . إن أيزر ينطلق - أيضًا - من مقولات علم النفس حين يقول «إننا حين نقرأ النص نسقط عليه توقعاتنا على نحو مستمر» . ونحن نملأ الفجوات فى النص نعيد فى اللحظة نفسها بناء أنفسنا؛ لأننا ، ونحن نواجه النص، نفهم أنفسنا ، ونفـهم الآخـرين على نحـو أتم[٣٩] . هذا وقـد أسـهم أيزر بجـملة من المفـاهيم المهمـة يلخصها الدكتور عز الدين إسماعيل على النحو التالى :

من ذلك مـفـهوم "القارئ الضـمنى" ، الذى يمـثل بنية نصـية تتطلع إلى حـضـور قـارئ مـا لتـقـيم جسـراً بينه وبين النص ومفـهوم "المواضـعات" التى تمثل رصيد النص ، أى المنطقة التى

يلتقى فيها القارئ والنص من أجل الشروع فى التواصل ، ثم العلاقة بين الموضوع والأفق وأثرها فى تنظيم مدركات القارئ وإنتاج موضوع جمالى ملائم ، ثم مفهوم وجهة النظر الطوافة ، التى تتيح للقارئ أن يتحرك خلال النص ، كاشفًا خلال ذلك المنظورات المختلفة التى يترابط بعضها مع بعض ، ثم تعدل من المعنى فى القراءة والانتقال من منظور إلى آخر ، ثم تفرقته الطريفة بين الإدراك الحسى والتصور ، حيث يتعلق الإدراك بالموضوع الماثل ، فى حين يفترض التصور غياب الموضوع ، ومحاولة القارئ إيجاده "على أساس من العالم الذى توحى به الجوانب المخططة فى النص" ، هذا فضلاً عن مفاهيم " الفراغ النصى" ، و" الخواء" و "السلب" ...إلخ(٤٠) .

إلا أن انتقال أيزر من النص إلى القارئ لم يكن انتقالاً جذريًا أيضًا وهذا ما جعل النقاد بعده ينتقدون نظريته فى القارئ الضمنى الذى يقول إنه بنية تصورية فى ذهن المؤلف مما جعله يرجع كل شىء إلى سلطة المؤلف الذى "من خلال نصه ، يبين سلفًا شكل الموضوع الجمالى الذى يتعين إنتاجُهُ من خلال القارئ ، فالقراءة – إذن – تفعيل لمقصد المؤلف" (٤١) . وانتقده ستانلى فش فى مقال له بعنوان "لماذا لا يخاف أحد من وولفجانج أيزر" . حين يرى "أن الفجوات ليست فجوات فى النص ، ولكنها تظهر ، أو لا تظهر، نتيجة لاستراتيجيات تفسيرية معينة ، ومن ثم لا يكون ثمة فرق بين ما يمنحه النص وما يمنحه القارئ ؛ إنه يمنح كل شىء." وفى حين يرى فش أن أيزر يرى أن النص يقدم شيئًا يكمله القارئ ، وأن النص يحتوى على بنيات محددة ، ومواضع بياض محددة توجه القارئ إلى تكملته وإتمامه ، يرى فش أن القارئ يفعل كل شىء ، وأن القارئ يعيد إنتاج النص فى كل قراءة حتى ليصير النص نصًا آخر. " إن النص عند أيزر هو الذى يفرض قارئه فى الواقع ، والقارئ عنده هو الذى يخلُقه النص ... والفراغات تخلُقها استراتيجيات النص كذلك(٤٢) . إن عملية القراءة عند أيزر عبارة عن سلسلة من التعديلات التى يقوم بها القارئ فى مواجهة فشل شخصية أو شخصيات فى التصرف حسب أفق القارئ ، أو حسب

نسق فكرى تتفق عليه جميع التفسيرات. وهكذا تكون العلاقة بين النص والقارئ علاقة ديالكتيكية من التأثير والتأثر المستمر ، لا ينفرد فيها القارئ بتفسير النص دون قيود.[٤٣] فليس القارئ عند أيزر هو الوسيلة الوحيدة لفهم النص ؛ لأن فهمه إنما يتحقق بوجود النص وعلى أساسه. ولن تتحقق القيمة الأدبية فى رأى أيزر إلا إذا تطابق فهم القارئ مع النص. إن القارئ حين يملأ الفراغات الموجودة ضمنًا فى النص إنما يشارك فى إنتاج المعنى ، وهذا ما كان يمكن لفش أن يؤمن به فى مبتدأ رحلته مع القارئ. " إننى أحاول إقامة الدليل على أن الأدب هو نتاج طريقة فى القراءة أو اتفاق جماعة على ما سموه أدبًا مما يدفع أعضاء هذه الجماعة لأن يولوا اهتمامًا ما وبذلك نخلق الأدب."[٤٤] .

وإذا كان كل ناقد من هؤلاء النقاد قد اقترب خطوة واحدة فى اتجاه القارئ فإننا نجد أن ستانلى فش يخطو خطوة يتلوها بخطوة أخرى٣ نحو القارئ ، فى كل مرة يخرج بشىء يعزز مهمة القارئ فى إنتاج المعنى ، وفى كل مرة يأخذ من حساب النص ليضيف إلى حساب القارئ ، حتى نجده فى النهاية وقد استبدل القارئ بالمؤلف ونصه ، وأصبح القارئ هو الذى يصنع المعنى وهو الذى ينتج النص بُدلاً من المؤلف كما يقرر فى مقدمته لهذا الكتاب حيث يقول:

> **إذا كان المعنى نفسه لا يكف عن التطور ، وإذا كان يتطور من خلال علاقة ديناميكية بتوقعات القارئ وتصوراته واستنتاجاته وأحكامه وفرضياته ، فإن هذه الأنشطة (أى الأفعال التى يفعلها القارئ) لا تكون مجرد أشياء وسيلية أو آلية بل جوهرية وأساسية ، وكذلك فإن فعل الوصف النقدى لا بد أن يبدأ وينتهى عندها ... إن استجابة القارئ ليست للمعنى ، وإنما هى المعنى ذاته ، أو على الأقل هى الوسيط الذى من خلاله ينشأ ما أريد أن أسميه المعنى. ومن ثم فحين نتجاهله أو نسقطه من الحساب فإننا نخاطر - أو هكذا أتصور - بعدم التواصل مع الكثير مما يجرى حولنا[٤٥] .**

وينصب منهج فش على ردود أفعال القارئ تجاه اللغة لحظة بلحظة ، أو على استجابة القارئ المتصاعدة في علاقتها بالشكل. إن القارئ ينقح ويتوقع وينقض ويستعيد ، وكل ذلك وهو يفاوض النص جملة فجملة وعبارة فعبارة. وفي تصديره لهذا الكتاب يعلن فش أنه يختلف مع الآراء التي قدمها إي. د. هيرش في كتابه "شرعية التفسير" (١٩٦٧). وهيرش ينطلق من ظاهرية هوسيرل حين يقول إن المعنى يتطابق مع ما عناه المؤلف وقت كتابة النص ، وأنه ، أي المعنى ، ثابت لا يتغير؛ لأنه يجري حسب إرادة المؤلف . المعنى عند هيرش هو ملك المؤلف ولا ينبغي أن يذهب إلى القارئ ، أو أن يسرقه القارئ منه ، إنه ينتمي للمؤلف وليس إلى جمهور القراء ». [٤٦]
ورغم أن هيرش يقرر أن المعنى رغم أنه يتطابق مع ما عناه المؤلف وقت كتابة النص ، فإن ذلك لا يعني أن النص لا يفسح المجال إلا لتفسير واحد ، فهناك تفسيرات عدة وكلها صحيحة في إطار " نسق من التوقعات والاحتمالات التي يسمح بها معنى المؤلف » .

وهيرش لا ينكر - أيضًا - أن النص يمكن أن يكون له عدة معان يخرج بها عدة قراء في أوقات مختلفة ولكن هذا يرجع لمسألة دلالة النص وليس إلى معناه. وهيرش يتفق هنا مع هوسيرل في أن المعنى ثابت لا يتغير، وهو سابق على اللغة ، ومنعزل عنها ؛ لأنه كائن في ذهن المؤلف قبل أن يستعمل اللغة. [٤٧] وهيرش يرفض أن يكون النص قطعة من اللغة ؛ لأنه يرفض أن يكون للنص معنى متغير ، وفهمه هذا هو الذي جعله يظن أن (رينيه ويليك) قد وقع في خطأ حين يقرر أن النص لغة ، وأن النص يقدم نسق من إمكانيات المعنى لا يحددها القاصد ، وإنما تحددها فعالية اللغة النشطة دائمًا" . ويقول هيرش إنه لا يريد أن يفعل مثل ويليك ؛ لأن ذلك من شأنه أن يجره إلى ذاتية ونسبية لا يريد أن تصبح من خلالها وجهات النظر الأخرى صحيحة بالدرجة نفسها على حد قول ويليك ، إن هيرش يفرق بين ما قد يعنيه النص، وما يعنيه النص بالفعل[٤٨] .

وقد أخذ فش على عاتقه مخالفة هيرش وغيره من القائلين بثبات النصوص ، نرى ذلك في مقاله الأول في هذا الكتاب وهو "الأدب في القارئ" (١٩٧٠) ، وفيه يخطو فش خطوته الأولى نحو القارئ حين يقرر أن النقد الذي يتناول العمل الأدبي

بوصفه شيئًا وحسب ، ومن ثم يتوفر على البحث فى ماهية النص ، ولا يهتم بما يفعله النص فى القارئ ، نقدٌ يجهل الكثير من الحقائق التى تحكم عملية إبداع النصوص وتلقيها ، ويجهل الكثير عن طبيعة الأدب وتلقيه. ويقرر فش منذ البداية أن القراءة عملية زمانية ، وليست مكانية كما يزعم الشكليون. ويدلل فش فى هذا المقال على أن خبرة القارئ بالنص - أيًّا كان هذا النص - هو ما يعنيه النص. وهو يعضد مناقشته بتحليل لبعض الجمل النثرية لتوماس براون وغيره ، ومن بيت من الفردوس المفقود ، وهو البيت الذى يشير إلى خطيئة موقف الشيطان من الخطيئة: "Nor did they not perceive the evil plight ما كانوا غير مدركين لموثق الشر » . وفش يريد أن يثبت أن القراءة الشكلية لهذا البيت لا ترصد خبرة القارئ الحقيقية بالبيت التى يقصدها ملتون. فقراءة البيت باستدعاء قاعدة النفى المزدوج الذى يبطل فيه النفى الأول النفى الثانى ويقرأ البيت على هذا النحو: كانوا مدركين لموثق الشر. ويجادل فش بأن هذه القراءة التى تروق للشكليين لا علاقة لها بالمعنى ويمضى فى القول:

> **إن القراءة خبرة زمنية من خلالها يتعانق النفيان لا لإنتاج مثبت واحد بل للحيلولة بين القارئ ، وبين إنتاج معنى بسيط واضح يكون هدفًا لأى تحليل منطقى. وحين نحرر البيت من تلك المشاكل التركيبية ، فإننا نَسْلُبُه أبرز تأثيراته وأهمها ، وهو التأثير الذى يأتى من جراء تعليق القارئ بين البدائل التى يقدمها تركيب الجملة لحظة قراءتها(٤٩) .**

إن (فش) يريد أن يقول: « إن اللايقين الذى يختبره القارئ - هنا - وعجزه عن أن يقرر: هل أدركوا موثق الشر أو لا؟ هو جزء من معنى البيت ». ويستطيع القارئ أن يرصد ثلاث مراحل فى مسيرة فش نحو القارئ . فى المرحلة الأولى التى تظهر جلية فى المقال الأول " الأدب فى القارئ" يجادل فش بأن النص الأدبى له تأثير على قارئه ، وأن الوقوف على هذا التأثير "يستلزم تحليل الاستجابات المتصاعدة للقارئ للكلمات وهى تتعاقب الواحدة تلو الأخرى فى الزمن." وفى المرحلة الثانية التى ظهرت -جلية - فى المقال الثالث ، والرابع و، الخامس ، وفيها يقرر فش أن خبرة القارئ

بالنص هى المعنى ذاته. وهو فى هاتين المرحلتين لا يخرج من إسار النص ، فالقارئ يستقى خبرته من النص ، وتتأسس استجاباته للنص على ما يطرحه هذا النص من فرص لقيام هذه الخبرة. أما فى المرحلة الثالثة والتى تستغرق باقى مقالات هذا الكتاب فهو ينفى وجود النص ، أو يكاد ، ويقرر أن الجماعات المفسرة التى ينتمى إليها القارئ هى التى تخلق المعنى.

لقد حلت الجماعات المفسرة عنده محل القارئ ، والنص معًا ، فالجماعات المفسرة هى التى تنتج المعانى وهى المسئولة عن ظهور الملامح الشكلية .(٥٠) فى البداية نجد أن فش يشترك مع سائر نقاد الاستجابة فى رفض النص بوصفه كيانًا مستقلاً ، وفى الاعتقاد بأن المعنى يكمن فى جزء كبير منه عند القارئ. وهو فى مقال "الأدب فى القارئ" نراه متأثرًا بأيزر حين ناقش النص من ناحية تأثيره العاطفى على القارئ ، وهو متأثر بأيزر أيضًا فى رفضه استقلالية النص لعجزه عن تقديم معنى موضوعى محدد ، وفى رفضه كذلك لرأى الشكليين الذى يقول « إن النص كيان ثابت ». إن القارئ وهو يفاوض النص إنما يختبر سلسلة من التأثيرات ، وفى معرض تحليله للفردوس المفقود يرصد فش طريقة عمل النص فى ذهن القارئ ، كيف يمارس النص تأثيره على القارئ ، فهو يقول : « إن القصيدة تمنح القارئ توقعًا ولا تلبث أن تسلبه منه ، ويقول إن خبرتنا بالقصيدة متسلسلة وديناميية. إنه يعلن فى تصديره لمقالة "الأدب فى القارئ":

> **رحت أجادل بأن الصعوبات التى يختبرها القارئ حين يقرأ القصيدة لا ينبغى أن نأسف لها أو نقلل من دلالاتها ، وإنما ينبغى أن ننظر إليها بوصفها من تجليات الميراث الذى تركه لنا آدم بعد سقوطه ، فقد كانت خطة ملتون حين شرع فى كتابة قصيدته أن يجعل القارئ على وعى ذاتى بأدائه أثناء القراءة ، ويدفعه للشك فى صحة استجابته ودقتها ويحمله على الاعتقاد بأن عجزه عن قراءة القصيدة بأى قدر من الثقة فى قدرته على الفهم هو الشىء الوحيد الذى يمكن رؤيته بوضوح تام(٥١) .**

وفى هذا المقال نلحظ اتفاق فش مع أيزر عندما يقدم فش مفهومه للقارئ الذى يقصده. فهو يقول : «إن القارئ الذى يقصده هو القارئ الخبير» . informed reader، وهو بذلك يتفق مع أيزر فى تصوره للقارئ الضمنى ، ويتفق مع أيزر فى تجاهله للقارئ الفعلى ؛ لأن القارئ الفعلى فى نظر الكاتبين عاجز عن الفهم الصحيح. وهو كذلك قريب من أيزر فى انطلاقه من النص ، واعتماده عليه. فعندما حدد أيزر الفراغات قال : «إن استراتيجيات النص هى التى تخلق مناطق الفراغ للقارئ لكى يملأها» . وكذلك فإن فش يجادل بأن النص هو مصدر الخبرة القرائية التى يحققها القارئ وهو يفاوض النص ، وأن هذه الخبرة زمانية ، أى تحدث فى الزمن. والقارئ الضمنى عند أيزر بنية تصورية وهو كذلك عند فش كما يصفه فى معرض تحديده له فى مقال "الأدب فى القارئ":

> **من الواضح أن القارئ الذى أعنيه بنية تصورية ، قارئ مثالى ، ... أو أسميه القارئ الخبير ، وهو الذى .**
>
> **١- يتحدث اللغة التى كتب بها النص بكفاءة .**
>
> **٢- على إلمام تام بعلم الدلالة الذى يستعين به القارئ وأعنى المعرفة بالمفردات المعجمية ، واحتمالات المصاحبة اللفظية والتعبيرات الاصطلاحية واللهجات الحرفية وغيرها ... إنه قارئ يمتلك ذائقة أدبية وهذا يعنى أنه عميق الخبرة بالقراءة إلى حد يستطيع معه أن يستبطن خصائص الخطاب ، وأنواعه المختلفة؛ بما فى ذلك الأدوات المحلية كالتشبيهات ، والاستعارات ، وكذلك الأنواع الأدبية بشكل عام[٥٢] .**

ولكن فش يطور نظريته مع مرور الزمن ، ويختلف بعد ذلك مع أيزر ؛ ففى حين نجد أن أيزر يرى أن "كلمات النص معطاة ، وتفسير الكلمات متعين ؛ والفجوات بين العناصر المعطاة وبين التفسيرات هى مواطن الغموض ، " ويرى أيزر - أيضًا - أن " القارئ بنية نصية تتطلع إلى حضور متلق ما ، دون أن تحدده بالضرورة. فإن فش ينقل مسئولية التفسير مباشرة إلى القارئ ، وعنده أن ليس

هناك إشارات نصية أو بنيات ذاتية مشتركة خارج نطاق الأعراف التى سبق أن اتفقت بشأنها الجماعة المفسرة. [٥٣] . فى المرحلة الأولى من مسيرته نحو القارئ يتحرك قارئ فش داخل إطار النص وضمن حدوده ، فهو ينظر إلى النص بوصفه بناءً محدد المعالم تظل ألفاظه ومعانيها ، وتنظيمه التركيبى ، وأنماطه الشكلية ثابتة بعد كل قراءة ، فالقراء فى رأيه يختبرون هذه الأشياء ، ولا يصنعونها . ولكن فش يطور هذا الفهم حين يتصدى للأسلوبية فى مقالين هما: (ما الأسلوبية) ؟ ، ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة ؟ (١٩٧٣) ، والمقال الثانى: (ما الأسلوبية)؟ ، ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة ؟ الجزء الثانى (١٩٨٠). يخلص فش فى هذين المقالين إلى أن افتراضات القارئ التفسيرية هى التى تحدد أى الأنماط الشكلية تعد من وقائع النص. وهو يحمل على الأسلوبية لتفريقها بين اللغة الأدبية واللغة العادية ، وهو حين يدلل على أن الملامح الشكلية التى يسعى الأسلوبيون إلى إبرازها بوصفها جزءًا أصيلاً فى النص يمكن أن نجدها – أيضًا - فى اللغة العادية ، ومن ثم ينطوى التمييز بين اللغتين على حط من قدر اللغة العادية. وهو يجادل فى هذين المقالين وفى غيرهما بأن الملامح الشكلية لا تبرز إلا حين تبدأ الجماعة المفسرة بتطبيق عدد من القواعد المواضعاتية على النص وهذا ما عضده لاحقًا فى مقاله المعنون: كيف تعرف القصيدة عندما تراها ؟ عندما أوهم طلاب الشعر الدينى فى القرن السابع عشر بوجود قصيدة على السبورة[٥٤] . ويقول واصفًا استجابة طلابه:

فطلابى لم ينطلقوا من ملاحظة المميزات الواضحة للقصيدة ليصلوا إلى الإقرار بأنهم أمام قصيدة ؛ بالعكس لقد جاء فعل الإقرار أولاً – كانوا يعرفون سلفًا أنهم يواجهون قصيدة ثم جاءت بعد ذلك ملاحظاتهم للملامح المائزة لها. وبعبارة أخرى كانت أفعال الإقرار مصدر الملامح الشكلية وليست محصلة طبيعية لوجودها. ليس وجود الصفات الشعرية هو الدافع وراء القدر من الاهتمام الذى يسفر عن ظهور الصفات الشعرية[٥٥] .

كان (فش) فى الجزء الأول من بحثه فى الأسلوبية يحمل على الأسلوبيين انتقالهم الذى لا يستند إلى شرعية من الملامح الشكلية إلى التفسير. وفى الجزء الثانى يتحول إلى الإيمان بأن الملامح الشكلية ،نفسها من نتاج التفسير ، وأن النشاط

كله الذى يمارسه القارئ فى بحثه عن الملامح الشكلية، والوصول إليها ، ومحاولة تأويلها نشاط تفسيرى من البداية إلى النهاية . يقول فش فى تصديره للجزء الثانى من مقالته فى الأسلوبية:

> **إن التحدى الذى ينطوى عليه هذا المقال للمشروع أكثر خطرًا من التحدى الذى ينطوى عليه مقالى الأول فى عام ١٩٧٢ عندما كانت شكواى تقتصر على انتقالهم من وصف الملامح الشكلية إلى التفسير ، وقلت « آنذاك » إن هذا الانتقال يفتقر للمنطق والشرعية » . أما هنا فأنا أؤكد على أن فعل الوصف نفسه فعل تفسيرى ، وأنه من ثم لم يكن المحلل الأسلوبى فى أية مرحلة من مراحل وصفه على مقربة من أية حقيقة يمكن تحديدها على نحو مستقل ، أو موضوعى. والواقع أن الشكلية نفسها التى يفترض أنها أساس تحليله – نسق القواعد والتعريفات التى تنشئ النحو – هى بنية تصورية تفسيرية ليست أقل فى ذلك من القصيدة التى جاءت لتفسيرها. وفى بعض التحليلات الأكثر إقناعًا والتى أتناولها بالدراسة أرى أن بناء التفسير وبناء نسق القواعد نشاطان لا يختلفان كثيرًا. (٥٦)**

لم يجد فش منطقًا فى الربط الذى يزعمه الأسلوبيون بين العناصر الشكلية ، والدلالية ، ففى هذا المقال نجد الصلة بين هذه العناصر الشكلية ، الإستراتيجيات التفسيرية واضحًا مكتملاً حتى ليصعب الفصل بينهما ؛ لأن جميع مراحله أصبحت تفسيرية خالصة. ووصل الحد إلى إنكار وجود الأنماط الشكلية من أساسها إذ يقول فى آخر مقاله: " كان تركيزى فى المقال الأول على العلاقة المتعسفة بين تعيين الأنماط الشكلية وتفسيرها بعد ذلك. أما أطروحتى – هنا – فهى أن الأنماط الشكلية هى نفسها نتاجات التفسير ، ولا يوجد من ثم ما نسميه نمطًا شكليًا. وهو ينكر وجود الملامح الشكلية فى النص ، يتضح ذلك فى تحليله لسطرين من قصيدة ليسيداس إذ يقول :

> فى الأمثلة التى قدمتها هنا أنتحل فكرة "نهاية البيت" وأعالجها بوصفها واقعة طبيعية ، وقد أخلص إلى القول إنها بوصفها واقعة طبيعية فإنها مسئولة عن خبرة القراءة التى أصفها. إن الحقيقة هى العكس من ذلك تمامًا ؛ فنهايات الأبيات توجد بفضل إستراتيجيات إدراكية وليس العكس. فمن الناحية التاريخية نجد أن الإستراتيجية التى نعرفها باسم "قراءة (أو سماع) الشعر" تتضمن الانتباه إلى البيت بوصفه وحدة ، ولكن جعل البيت وحدة شكلية متيسرة هو ذلك الانتباه نفسه (بالكتابة أو بالأمد الشفاهى). ... ما تمت ملاحظته هو بالتالى ما أبرز إلى مجال الملاحظة ، ليس بمرآة واضحة وغير مشوهة ، ولكن باستخدام إستراتيجية تفسيرية[٥٧] .

على أن فش لم يعدم أن يجد من انتقده فى جميع مراحل تطوره نحو القارئ. يعيب عليه جوناثان كلر[٥٨] . ذلك الإفراط فى التعويل على الإستراتيجيات التفسيرية لدى القارئ ، وفصله التام بين الذات والموضوع. هذه الذرية[*] المتطرفة ، التى تقول إن كل شىء هو نتاج إستراتيجيات تفسيرية ، هى نتيجة منطقية لتحليل يبين كل كيان على أنه بنية تصورية عرفية ، ولكن التمييز بين الذات والموضوع أكثر مرونة مما يظن فش ، ولن ينمحى بضربة واحدة ؛ لأنه يعاود الظهور . لحظة أن يحاول المرء أن يتحدث عن التفسير. فمناقشة خبرة قراءة توجب على المرء أن يقدم قارئًا ونصًا. فى أى قصة قراءة يوجد حتمًا شىء يواجهه القارئ ، يدهشه ويتعلم منه. التفسير دائمًا تفسير لشىء وهذا الشىء يعمل بوصفه الموضوع فى علاقة يكون طرفاها ذاتًا وموضوعًا. حتى رغم أنها قد ينظر إليها على أنها نتاج تفسيرات سابقة. ويمضى كلر فى القول:

(*) الفلسفة الذرية أى التى قالت إن العالم يتكون من ذرات منفصلة .. أى أن الاتجاه العام للبنيوية هو النظرة الكلية التى تبحث عن النظم الكامنة فى الظواهر مجتمعة لا منفصلة ، وتفسر لنا علاقتها بعضها لبعض . (محمد عنانى ، قاموس المصطلحات الأدبية ص . ١٠٢) . (المترجم)

إن مــا نراه فى توجــهــات فش وتحــولاته هى لحظات من الصراع بين ذرية النظرية وثنائية السرد. تبين نظريات القراءة استحالة تأثيث فـروق راسخة بين الحقيقة والتفسير ، بين ما يمكن أن يقرأ فى النص وما يقرأ من خلاله ، أو بين القارئ والنص ، ومن ثم يؤدى إلى ذرية. كل شىء مــتكون بواسطة التـفسير - حتى إن فش يقرر أنه لا يسـتطيع أن يجيب عن السؤال الذى يقول ما الذى تفسره الأفعال التفسيرية بالضبط ؟ على أن حكايات القراءة لا تسمح لهذا السؤال أن يمر دون إجابة. هناك ثنائيات على الدوام ، مفسر وشىء يفسره ، ذات وموضوع ، فاعل وشىء يفعله المرء أو يؤثر عليه .(٥٩)

وفى كتـابه "الأدب ومنظوره" يحـمل تودوروف على التـفكيكية وفش كليـهـمـا . فى مقاله الأخير فى هذا الكتاب الذى يعنونه بـ " سياحة فى النقد الأمريكى" يقسم تودوروف التفكيكية إلى نوعين : نوع دوجـماتى ونوع براجماتى (ويتـزعم فش النوع البراجماتى.) إن التفكيكية دوجماتية ؛ لأنها تقرر سلفًا ماذا يعنى النص ، وهو فى نظرها لا يعنى شيئًا ، ولذلك فـهى مـتـهـمـة بالرتابة فى تحليلاتها للنصـوص ؛ لأن النتائج تكون معروفة دائمًا وهى نتائج قابلة للتغيير. أما الجانب البراجماتى فى التفكيكية فيزعم أن النص لا يعنى شيئًا فى ذاته ، وأن القارئ هو الذى يمنحه المعنى ، وهذا من شأنه أن يثير قضيتين الأولى سلبية وهى أن النصوص ليس لها معنى محدد وأن ثبات النصوص وهم .(٦٠) وهذا مكمن العلاقة مع التفكيكية. فالتفكيكيون يقولون « إن الخطاب كلمة غير مستقرة » ولكن البراجماتيين يقولون « إن الكلمات ليست لها معان » ، الشك فى الأولى ينصب على جزئيات المعرفة وفى الثانية على ذرات المعرفة.
القضية الثانية توكيدية: القارئ ، والناقد طبعًا ، فى وسعه أن يقترح ، أو يفترض مـعنى مـحـددًا ، وثابتًا. إن المفسـرين لا يفكون شـفـرات النص ، وإنما يصنعـون النصوص. فالنص لا يعدو كونه مناسبة للقراء ؛ لأن يختاروا معانيهم ، كل بطريقته. وعلى حد قول فش "إن هذا يخلصنى من التزام أن أكون على صواب ... ويتطلب منى أن أكون مثيرًا للاهتمام وكفى.(٦١)

ولقد استشعر فش الخطر الكامن فى إطلاق يد القارئ فى التفسير دون ضابط مما قد يسفر عن فوضى نقدية حذر منها الكثير من النقاد . ولذا كانت نظرية الجماعة المفسرة بمنزلة الضابط العام الذى يضع الضوابط على عملية التفسير. فقارئ فش " يقرأ النص ويعيد كتابته فى ضوء استراتيجية القراءة التى يجيء بها النص ، وهذه الإستراتيجية فى الواقع ليست إستراتيجية فردية ولكنها إستراتيجية الجماعة المفسرة" التى ينتمى إليها القارئ. وقد ينتمى القارئ الواحد إلى أكثر من جماعة مفسرة واحدة فى مراحل حياته المختلفة ، ولكنه يقارب النص فى لحظة محدودة فى ضوء إستراتيجية الجماعة التى ينتمى إليها فى تلك اللحظة. وقد يترتب على ذلك بالطبع أن تتغير قراءة القارئ الواحد للنص نفسه مع تغيير انتمائه من جماعة مفسرة إلى جماعة أخرى. "(٦٢)

إن نقد استجابة القارئ الذى يطرحه فش فى هذا الكتاب يثير قضايا مهمة تتصل بالنص الأدبى وتلقيه ، وتتصل بالمعنى الكامن فى النص والمعنى الذى يخرج به القارئ بوحى من النص أو بوحى من ذاته وتصوراته ومخزون وعيه. وعما قريب سوف نجد لهذا اللون من النقد أنصاراً عندنا ، وسوف يرون فى هذه النظريات عوناً لهم على تناول نصوص الأدب العربى فيحركونها من سباتها ، وينقلونها من مجال الثبات إلى مجال الحركة. وحتى إن عدمنا القارئ الخبير الذى يستطيع أن يخرج علينا بتطبيق مدهش لهذه النظريات ، وأحسب أننا لن نعدم ذلك الناقد ، فلن نعدم فائدتها حين ندرس النصوص الأدبية لطلابنا فى الجامعة. فنحن أحوج ما نكون إلى تعليمهم كيف يكتبون نثراً خالياً من الأخطاء عندما نطلب منهم أن يرصدوا استجاباتهم لمفردات النص لحظة بلحظة ، وأن يدونوا هذه الاستجابات على الورق فى لغة سليمة خالية من الأخطاء. فهذا المنهج ينفع فى تعليم الطلاب كيف يقرءون النصوص بعيون واثقة بمشروعية التفسيرات التى يخرجون بها أياً كانت درجة اختلافها عن تفسيرات غيرهم ، أو بين تفسير بدا لهم صحيحاً اليوم وآخر بدا لهم كذلك غداً . يقول فش فى ختام مقالته الأدب فى القارئ : "إن هذا المنهج لا يرتب المضامين ولكنه يغير الأذهان. ولهذا السبب وجدت فيه فائدة كبيرة كطريقة للتدريس وعلى جميع المستويات الأكاديمية ."

أود أن أشكر الدكتور ماهر شفيق فريد على تشجيعه والدكتور إبراهيم صبرى راشد الأستاذ بجامعة الأزهر الذى أخذ على عاتقه تصويب الأخطاء النحوية فى هذه الترجمة. وأود أن أشكر الدكتور محمد بريرى على تشجيعه لى على ترجمة هذا الكتاب وما أفادنى به من تعليقات ومقترحات أثناء المناقشات التى دارت بيننا حوله ، وكذلك لتفضله بالمراجعة على الأصل الإنجليزى. وأود أن أشكر الصديق حاتم على عبد العظيم لما أفادنى به من ملاحظات نقدية أفادتنى جداً فى هذا العمل. وأخيراً وليس آخراً أود أن أعبر عن امتنانى لأسرتى - زوجتى وأولادى - التى منحتنى وقتاً كان من حقها.

المترجم

أبها - أكتوبر ٢٠٠١

د / أحمد الشيمى

الهوامش

(١) Mario Valdes and Owen Miller (ed.) Identity of the Literary Text (University of Toronto Press, 1985), p. viii.

(٢) انظر مقال جورج بوليه ضمن كتاب جين تومبكنز: نقد استجابة القارئ: من الشكلية إلى ما بعد البنيوية ، ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم (المشروع القومى للترجمة رقم ٧٣ ، ١٩٩٩).

(٣) Identity of the Literary Text, op. cit, p. 231.

(٤) د/ محمد عبيد الله فى أوراق المؤتمر العلمى الخامس لكلية الآداب والفنون ، جامعة فيلادلفيا الصادرة بعنوان الحداثة وما بعد الحداثة ، ٢٠٠٠ ص ٤٨ .

(٥) السيد إبراهيم ، السابق ، ص ٥٧ .

(٦) محمد عنانى ، قاموس المصطلحات الأدبية الحديثة ، لونجمان العالمية للنشر ، ص ٥٦ .

(٧) السيد ابراهيم ، مؤتمر فيلادلفيا ، مرجع سابق ، ص ٦٢ .

(٨) فخرى صالح ، السابق ، ص٧١ .

(٩) الطيب تزينى فى المرجع السابق ص. ٤٣ ، نقلاً عن ألان بلوك فى كتابه: الصورة المزدوجة ، ترجمة: مؤيد فوزى حسن ، دار الحاسوب للطباعة ، ١٩٩٥ ص.

(١٠) راجع كتاب تيرى إيجلتون : النظرية الأدبية: مدخل ، جامعة مينيسوتا ، ١٩٨٣ .

(١١) عبد العزيز حمودة : المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكيك (عالم المعرفة، ١٩٩٨) ، ص. ٢٩٨ .

(١٢) المرجع السابق.

(١٣) Bertrand Russel, History of Westerm Philosophy (Unwin, London, 1946) , p . 634- 647) .

(١٤) محمد عنانى ، مرجع سابق ، ١٤٦ .

(١٥) تيرى إيجلتون ، مرجع سابق ، ص. ٥٥- ٥٦ .

(١٦) المرجع السابق.

(١٧) إنصاف الربضى ، علم الجمال بين الفلسفة والاجتماع (دار الفكر للطباعة والنشر ، ١٩٩٥) ص. ١٦٨ ، نقلاً عن أميرة حلمى مطر فى كتابها فلسفة الجمال ص. ١٥٨ .

(١٨) تيرى إيجلتون ، المرجع السابق.

(١٩) راجع كتاب كريستوفر نوريس : التفكيكية : النظرية والتطبيق ، لندن ، ١٩٨٢ .

(٢٠) محمد عنانى ، المرجع السابق ، ص. ١٣١- ١٣٢ .

(٢١) عبد العزيز حمودة ، ص. ٢٢١

(٢٢) See an essay by Rene Girard titled: Theory and its Terrors, in, Thomas M. Kavanaugh (ed.), The Limits of Theory (Stanford University Press, 1989) an essay by Rene Girard, p. 233.

(٢٣) المرجع السابق.

(٢٤) راجع كتاب دى سوسير : Course de Linguistique General 1961

(٢٥) محمد عنانى ، المرجع السابق ، ص. ١٣٢ .

(٢٦) المرجع السابق.

(٢٧) تيرى إيجلتون ، المرجع السابق ، ص. ١٣٨ .

(٢٨) عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق ، ص. ٢٤٣ .

(٢٩) جين تومبكنز ، المصدر السابق ، ص ٢٨٠ .

(٣٠) المرجع السابق ، ص ٣٧٨ .

(٣١) مقال الأدب فى القارئ ، فى كتاب ستانلى فش: هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟

(٣٢) I. A. Richards, Practical Criticism, London, 1929.

(٣٣) محمد عنانى ، المرجع السابق ، ص ١٠٩ .

(٣٤) المرجع السابق. ص ١٨٢ .

(٣٥) المرجع السابق ، ص. ١٨٢- ١٨٣ .

(٣٦) Donald Keesey (ed.) Contexts For Literary Criticism (Mayfield Publishing Company, 1994) p.122.

(٣٧) جين تومبكنز ، المرجع السابق ، ص ١٩ .

(٣٨) Contexts, op.cit..

(٣٩) السيد إبراهيم ، نظرية القارئ وقضايا نقدية وأدبية ، مكتبة زهراء الشروق ، ١٩٩٨ نقلاً عن Encyclopedeia of Modern Literary Theory ١٥

(٤٠) انظر مقدمة عز الدين إسماعيل لترجمته كتاب روبرت هولب : نظرية التلقى ، النادى الأدبى الثقافى بجدة ، ١٩٩٤ ، ص ١٩-٢٠

(٤١) Identity of the Literary Text, op. cit, p. 6.

(٤٢) المرايا المحدبة ، ص ٢٢١ .

(٤٣) المرجع السابق .

(٤٤) انظر ستانلى فش: مقال الأدب فى القارئ .

(٤٥) انظر ستانلى فش ، المقدمة. ص ٢ .

(٤٦) تيرى إيجلتون ، ص. ٦٧- ٦٨ .

(٤٧) المرجع السابق .

(٤٨) See E. D. Hirsh, "Objective Interpretation" In Contexts For Criticism, op. cit. p. 17.

(٤٩) ستانلى فش: الأدب فى القارئ .

(٥٠) Tzvetan Todorov, Literature And Its Theories: A Personal View of Twentieth-Century Criticism, Catherine Porter (Trans.) Cornell University Press, 1984. pp. 182-192.

(٥١) انظر مقال الأدب فى القارئ.

(٥٢) المرجع السابق.

(٥٣) انظر عز الدين اسماعيل ، المرجع السابق، ص ٢٤٠ .

(٥٤) المرجع السابق ، ص ، ٢٣٠

(٥٥) المرجع نفسه.

(٥٦) ستانلى فش ، مقال ما الاسلوبية ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة ؟

(٥٧) ستانلى فش ،

(٥٨) Jonathan Culler, "The Identity of the Literary Text" in Identity of the Literary Text, op.cit. pp. 3-15

(٥٩) Ibid. , p. 5.

(٦٠) هل يوجد نص فى هذا الفصل ، ص ٣٢١ .

(٦١) انظر كتاب تودوروف ، مرجع سابق ، ص ٣٢٧ .

(٦٢) عبد العزيز حمودة ، المرجع السابق ، ص ٣٢٨ .

تصديـــــر

إن الإجابة التى ترد فى هذا الكتاب عن السؤال الذى يطرحه العنوان هى: "يوجد نص فى هذا الفصل ولا يوجد فى الوقت نفسه". لا يوجد نص فى هذا الفصل ، أو فى أى فصل آخر إذا كنا نقصد بالنص ما يعنيه إى. د. هيرش E. D. Hirsch وآخرون: "كيان يظل كما هو دائمًا من لحظة إلى لحظة تالية" (شرعية التفسير ، ص. ٤٦ Validity in Interpretatioin) ولكن يوجد نص فى هذا الفصل وكل فصل آخر إذا كنا نعنى بالنص بنية المعانى الواضحة والتى لا مفر منها من منظور أية فروض تفسيرية يمكن أن تكون قيد التنفيذ. الموضوع فى النهاية يسير ، ولكنه استغرق منى عشر سنوات لكى أصل معه إلى فهم مقبول ، وفيما سيلى من مقالات ، سوف يستغرق منى أربعمائة صفحة محاولاً أن أفصل فيه القول. ولم أكن وحدى على الدرب ، فقد استفدت من الكثيرين: من طلابى فى جامعة (جونز هوبكنز) وجامعة (جنوب كاليفورنيا) ومن المشاركين فى الندوتين اللتين عقدتهما هيئة المنح القومية للفنون والآداب فى صيفى ١٩٧٤ ، ١٩٧٦ ، ومن إدارة الجامعة وطلاب الدراسات العليا (وهم أنفسهم من زملاء المهنة) الذين جعلوا من دورة عام ١٩٧٧ لمدرسة النقد النظرى تجربة مليئة بالخبرة ، وكذلك من عدد من الزملاء والأصدقاء: ليو برودى ، وليام كين ، روب كمنز، هيوبرت دريفيوس ، فرانك هبارد ، ستيفن ميلوكس ، إلين مانكوف ، دافيد ساش ، وجون سيرل. أما لى إركسن فقد أسدت لى خدمة غالية عندما حملت عنى مسئوليات كثيرة لعام كامل. لى باترسون وكرستى جو أندرسن منحتانى فرصة الحديث معهما كلما تلاقينا عرضًا. واستفدت من آخرين كثيرين لا أملك إلا أن أقول لهم ما يقوله الناس فى مثل هذه الظروف ، وهو : إن هذا الكتاب منهم كما هو منى. كينث آبراهام وولتر مايكلز شاركانى تمريناته فى قاعة الدرس

ذاتها ، والحديث عنه فى المطاعم ، والحفلات ، وملاعب كرة السلة ، وحتى فى الراديو ذات مرة . جين بارى تومبكنز شجعتنى وألهمتنى وأعطت معنى لكل شىء فى حياتى.

نشرت الفصول من الأول إلى الثانى عشر فى الصحف والمجموعات التالية: الفصل الأول والثالث فى " التاريخ الأدبى الجديد" New Literary History (١٩٧٠ ، ١٩٧٣) ، و الفصل الثانى فى"مقاربات للشعرية" Approaches to Poetics (١٩٧٥) ، والفصول الخامس والسادس والسابع والثانى عشر فى "التحقيق النقدى" iterary Inquiry (١٩٧٥ ، ١٩٧٦، ١٩٧٨، ١٩٧٩) ؛ والفصلان الثامن والتاسع فى " أوراق نقدية فى اللغة الحديثة Modern Language Notes (١٩٧٧ ، ١٩٧٧) والفصل العاشر فى " الحد Boundary II"(١٩٨٠) ، وأنا أشكر القائمين على هذه المجلات والصحف والمجموعات الآن للسماح لى بإعادة طبع هذه المقالات.

ستانلى فش

مقدمـــــة

أو : كيف توقفت عن القلق وتعلمت أن أحب التفسير ؟

إن ما يثير اهتمامى - الآن - بصدد الكثير من هذه المقالات التى يضمها هذا الكتاب هو أننى لا أستطيع أن أكتبها اليوم. لا أستطيع أن أكتبها اليوم ؛ لأن أسلوب مناقشاتها وطبيعة المشكلات التى تتصدى لها هذه المناقشات تنطلق من فرضيات لم أعد أؤمن بها . فنحن نسلم فى الغالب بأن النظرية الأدبية تسعى لتقديم جملة من الإشكاليات التى تظل ثابتة من ناحية الشكل ثم نكتشف ، تأسيسا على ذلك ، أن إجراءاتنا النقدية لا تفى بالغرض المطلوب أو تزيد على الغرض المطلوب. ويعنى هذا أن العمل الأدبى ، وهو مدار البحث ، يظل - دائمًا - عرضة لتساؤلات هو نفسه يسعى لرفضها والتمرد عليها. ولكنى أرى أن العلاقة بين العمل الأدبى وإجراءاتنا النقدية على النقيض من ذلك تمامًا ؛ فالعمل الأدبى ، وهو مدار البحث ، يتألف من الأسئلة التى نستطيع طرحها ؛ لأن الكيانات التى تملؤه - وهى كيانات خاصة بالخطاب - تنشأ من الفرضيات التى تطرحها هذه الأسئلة . لقد كنت فى عام ١٩٧١ أطرح السؤال الآتى: هل القارئ هو مصدر المعنى أو النص ؟ إن الكيانين المفترضين - هنا - هما النص والقارئ اللذين أصبح استقلالهما وثباتهما، نتيجة لهذا التساؤل ، أمرًا بَدْهيًّا ، وبدون ذلك الافتراض: إمكان الفصل بين النص والقارئ ثم الاطمئنان بعد ذلك لاستمرار هذا الفصل فى المستقبل ، لم تكن قضية التنازع بينهما محل مناقشة ، ولما كانت الآن موضوعًا لجدال فى سبيل الدفاع عن أحدهما أو الآخر. وقد جاء إسهامى فى ذلك الجدال نتيجة مباشرة لواقع مؤداه أن الجدل قد حدث بالفعل . وكان الموقف الذى شرعت فى تبنيه قد أملته النظرية التى سادت آنذاك

وتمثلت خير تمثيل فى مقالات (وليام ويمزات) William Wimsatt ومونرو بيردسلى Beardsley Monoroe حول ما يسمى بالوهم العاطفى ، والوهم القصدى ، وهى مقالات كانت تذود عن قضية لاقت قبولاً كبيراً انتصاراً للنص حين زعمت أن مقاصد المؤلف ليست فى متناول اليد ، وأن استجابات القارئ كثيرة التبدل ، عرضة للتقلب ، وأن الشيء الوحيد الذى يظل موجوداً وثابتًا دون أن يتطرق إليه الشك هو النص . فالرجوع إلى علل القصيدة أو إلى معلولاتها هو بمنزلة استبدال الانطباعية والنسبية بالموضوعية. وعليه فإن ما ينتج عن أى من الوهمين العاطفى والقصدى هو أن القصيدة ذاتها كشيء object يجرى عليه حكم نقدى محدد تميل إلى الاختفاء.

وبقدر ما كان من تأثير لهذه القضية – وأظنه كان كبيراً– فإنها حدَّت سلفًا من الأسلوب الذى قد تتبناه أية مناقشة مضادة: فلكى أتخلص من الوهم العاطفى مثلاً – كنت مضطراً إلى إظهار أن النص ليس هو ذلك المستودع المكتفى ذاتيا بالمعنى ، وثانياً أن – هناك – شيئًا آخر يسهم بجدية فى خلق المعنى. كانت هذه بالضبط هى خطتى فى أول مقالات هذا الكتاب: رحت أتحدى فكرة أن النص مكتف ذاتيًا بالمعنى، معتمداً على إثبات أن شكله الفضائى الظاهر يناقض بعده الزمنى الذى تتحقق فيه معانيه. وكنت أجادل بأن الشكل المتصاعد لهذا التحقق هو الأجدر بأن يكون هدف التفسير النقدى بدلاً من الشكل الإستاتيكى للصفحة المطبوعة. باختصار استبدلت بالبنى الشكلية للنص بنية خبرة القارئ ؛ فبينما نرى أن البنية الشكلية للنص هى الأكثر قابلية للرؤية ، فإنها تستمد أهميتها من سياق بنية خبرة القارئ. وقد أسفرت هذه النظرية المهمة عن نتائج عدة . كان أهمها أن أنشطة القارئ أصبحت ذات وجود بارز وأهمية لم تكن مكفولة لها من قبل ؛ فإذا كان المعنى مطموراً – كما عند الشكليين – فى النص فإن مسئولية القارئ تقتصر على استخراجه، ولكن إذا كان المعنى نفسه لا يكف عن التطور، وإذا كان يتطور من خلال علاقة ديناميكية بتوقعات القارئ ، وتصوراته ، واستنتاجاته ، وأحكامه ، وفرضياته ؛ فإن هذه الأنشطة (أى الأشياء التى يفعلها القارئ) لا تكون مجرد وسائل أو أدوات بل هل جوهرية وأساسية، وكذلك فإن فعل الوصف النقدى لابد أن يبدأ وينتهى عندها. ولقد أسفر

ذلك عند التطبيق العملي عن إحلال سؤال يقول: ماذا يفعل هذا الـ ؟ محل السؤال الذي يقول: ماذا يعنى هذا الـ.. ؟ وتلتبس يفعل هذه بين كونها إشارة إلى فعل النص فى قارئ ما والأفعال التى يصطنعها قارئ ما بينما هو يفاوض النص (أو بالأحرى يحقق النص). وقد أتاح لى هذا الالتباس أن أستبقى النص ككيان ثابت ، وفى الوقت نفسه أرفضه كوعاء يمتلئ بالمعنى. فالقارئ - الآن- يتحمل مسئولية مشتركة فى إنتاج معنى أعيد تعريفه على أنه حادثة وليس كيانًا. ومعنى هذا أن الباحث لم يعد يشير إلى هذا المعنى كما كان يفعل عندما كان ملكًا خالصًا للنص . على العكس، فى وسع الباحث أن يراقب أو يتابع انبثاقه التدريجى من خلال التفاعل بين النص بوصفه سلسلة متوالية من الكلمات وبين استجابة القارئ المتصاعدة.

وحسب هذه الصياغة فإن استجابة القارئ ليست للمعنى ، بل هى المعنى ذاته ، أو على الأقل هى الوسيط الذى من خلاله ينشأ ما أريد أن أسميه المعنى. ومن ثم فحين نتجاهله أو نسقطه من الحساب فإننا نخاطر - أو هكذا أتصور - بعدم التواصل مع الكثير مما يجرى حولنا. ولكى أدعم هذه القضية قمت ببعض التحليلات التى قصدت منها إلى إقامة الدليل على ثراء الخبرة الأدبية، وإلى أى مدى كانت هذه الخبرة الأدبية بعيدة عن متناول أية قراءة شكلية (فقد أمعنت الشكلية فى التوسع الأفقى فى شرح النص).

ولم أفد وقتها من هذه الصياغة ، على أن هذه الأبيات من الفردوس المفقود قد تصلح أساسًا لإثبات ما أقول:

.... فهاهو

إبليس يهبط وقد استبدل بغضبته الجائحة الأولى

غواية تسبق الإدانة لبنى البشر.

فإذا بالإنسان البرىء الضعيف موضع ثأره لهزيمته

فى معركته الأولى وسقوطه فى الجحيم. (*)

(الكتاب الرابع ٩-١٢)

(*) من الترجمة التى أبدعها الدكتور محمد عنانى للفردوس المفقود : الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦ ، ص ٧١ . (المترجم)

كان رأيي الذي دافعت عنه أنه في القراءات الشكلية يتطابق المعنى مع ما يفهمه القارئ بعد أن ينتهي من قراءة وحدة من وحدات المعنى (بيت شعر ، جملة ، فقرة ، قصيدة) ومن ثم فإن أية استنتاجات سابقة على المعنى حَرِّيَة بالتجاهل بوصفها نتيجة غير موفقة لواقع مؤداه أن القراءة إنما تنشأ في الزمن. إن المعنى الوحيد الذي يعتد به في أية قراءة شكلية هو المعنى النهائي. أريد أن أقول : إن كل ما يفعله القارئ ، حتى ولو تخلى عنه بعد ذلك ، هو جزء من خبرة المعنى ولا ينبغي إهماله. إن أحد الأشياء التي يفعلها القارئ أثناء تحقيقه لهذه الأبيات هو أن يفترض أن المحال إليه في ضمير الملكية " his " في قوله "لهزيمته" في السطر الحادي عشر هو الإنسان البريء الضعيف" ، وحسب هذا الافتراض تبدو الفقرة السابقة من **الفردوس المفقود** وكأنها تلقي بمسئولية السقوط على الشيطان ؛ فالشيطان قد استشاط غضبا فقرر النزول من عليائه ليبتلي العاشقين بفقد الجنة وهما عاجزان عن الدفاع عن نفسيهما لأنهما "بريئان وضعيفان" . بيد أن القارئ يعيد النظر في هذا الاستنتاج حالما يصل إلى السطر الثاني عشر، ويكتشف أن الخسارة مثار القضية هي خسارة الشيطان للنعيم ؛ هذه الخسارة حلت على الشيطان في المعركة الأولى بتأييد من الملائكة الأوفياء. أما آدم وحواء فهما بريئان منها. كذلك فإن قضية السقوط لم تثر البتة في عقل القارئ، وهي النقطة التي أود أن أتناولها في هذا التحليل الذي أنا بصدده. فالاستنتاج الذي وجب على القارئ أن يتخلى عنه هو الاستنتاج الذي يروق له ، إذ يؤكد براءة أبويه الأولين التي هي بالميراث براءته أيضًا . إن ملتون حين يغرينا بتبني هذا الاستنتاج ثم يدفعنا بعد ذلك لإعادة النظر فيه ، يجعل القارئ واعيًا بميله الغريزي الذي ورثه عن هذين الأبوين ، في الوصول إلى تفسيرات تخدمه هو شخصيًا بالمعنى اللاهوتي الأساسي ، ومن ثم فإن هذه الفقرة تأخذ موضعها ضمن خطة عامة أهدف منها إلى أن يعرف القارئ أن خبرته بالقصيدة جزء من موضوعها ، وسوف أخلص إلى أن هذا العنصر الضروري لفاعلية القصيدة لا يعتد به في تحليلات الشكليين.

إن هذه القضية تتصل بقضية أكثر شمولاً كنت أتبناها وهي سعيي للتخلص من الشكلية بإزاحة الاهتمام بالنص في تموضعاته المكانية ، وتحويله إلى القارئ بخبرته

الزمـانيـة. ولكى أدعم هذه الدعوى بالدليل كان من الضرورى ألا ألقى بالاً للاعتراض الرئيس على الحديث عن خبرة القارئ، وأعنى به أن هناك (على الأقل احتماليًا) خبرات بحسب عدد القراء، ومن ثم فإن قرار التركيز على القارئ يصبح مرادفًا للتخلى عن جواز الحديث عن أى شىء ذى أهمية عامة. ولمواجهة هذا الاعتراض افترضت وجود مستوى من الخبرة يشترك فيه القراء جميعًا ، بصرف النظر عن الاختلافات بينهم فى التربية والثقافة. ويمكن فهم هذا المستوى على وجهه التركيبى كامتداد للفكرة التشومسكية بشأن المقدرة (الذائقة) اللغوية ؛ وهى نظام لغوى يشترك فيه أبناء اللغة جميعًا. سعيت إلى اكتشاف أنه حين يشترك أبناء لغة ما فى نسق قواعدى يستبطنه كل فرد منهم إلى حد ما ، يصبح الاتساق خَصيصَة من خصائص فهمهم للنصوص على أى نحو من الأنحاء. والواقع أن عدم اتساق كثير من استنتاجات القراء والنقاد كان يفسر بإلباس هذا المستوى الأول أو الأساس (الذى يتماهى مع الإدراك ذاته) مستوى ثانويًا after-the-fact، تكون عنده الاختلافات بين الأفراد ظاهرة من تلقاء نفسها. وفى أحيان كثيرة صورت هذا المستوى الثانوى بأنه رد فعل عاطفى لخبرة المستوى الأول فسواء أحب القارئ تأخيرات فوكنر (*)(أم كرهها فسوف يختبرها حتمًا ، ويشترك فى هذا كل قارئ آخر). وكنت أتحدث عنه أحيانًا أخرى بوصفه فعلاً من أفعال الفكر ومرادفًا فى أحسن الأحوال لما نسميه عادة التفسير. وكنت أصر فى أى من الحالين على الادعاء بأن ذلك النشاط اللاحق الذى يخرج عن الطريق هو مصدر التقلب الظاهرى لاستجابة القارئ للنصوص الأدبية . إن الآراء لا تختلف إلا عندما يصبح القراء نقادًا للأدب ، ويتقدم إطلاق الأحكام على خبرة القارئ . وغالبا ما يكون فعل التفسير مقطوع الصلة عن فعل القراءة ، حتى لا يكاد أحد يتذكر الأخير (وأحيانًا الأول) .

كان التمييز – إذن – بين خبرة القراء ة الفعلية وما قد يشعر به أو يقوله المرء بشأنها عند مراجعتها أو تذكر ما أحس به عند القراءة الأولى. وكان التمييز– أيضًا –

(*) وليم فوكنر William Faulkner روائى أمريكى عاش بين عامى ١٨٩٧ – ١٩٦٢ .

بين شيء كان موضوعيًا ومشتركًا (المعطيات الأساسية لخبرة المعنى) وشيء آخر كان ذاتيًا يتسم بالخصوصية. وقد نتج عن ذلك أن سعت الممارسة المقبولة للنقد الأدبى إلى إجهاض كل ما هو ذاتى وخصوصى من أجل مستوى الاستجابة الذى يشترك فيه الجميع. وتأسيسًا على النقد الذى أتبناه شخصيًا فقد أعاننى ذلك على وضع خطة للتعامل مع سابقىّ. رحت أدرس تصوراتهم للأعمال الأدبية على أنها تقارير مقنّعة للخبرة المعيارية التى يشترك فيها كل قارئ خبير Informed Reader . ورحت أدلل على أن هذه التقارير مقنّعة ؛ لأن القارئ الناقد يحس أنه مضطر إلى أن ينقل خبرته إلى مفردات القواعد النقدية التى يؤمن بها على مضض ، يعنى أنه لا يكتب عن استجابته الآنية أو الأولية للعمل وإنما يكتب عن استجابته (انطلاقًا من اقتناعه النظرى) لهذه الاستجابة. وقد أسديت خدمة لهؤلاء حين كشفت لهم عن طبيعة خبرتهم الفعلية بالعمل الأدبى قبل أن تحجبها ملاحظاتهم التفسيرية الثانوية. باختصار كنت أمارس لونًا من النقد من أهم خصائصه أنه ليس نقدًا على الإطلاق ؛ وإنما هو وسيلة لإبطال الضرر الذى يحدث فى أعقاب النقد. ينطبق هذا بنوع خاص على المقال الذى أدرته على قصيدة " الألجرو " L' Allegro (*) للتون حيث أجادل بأن أية قصيدة ترتبت أجزاؤها بطريقة لا تتيح لها أن تمارس أية ضغوط تفسيرية، فإنها تمتنع على الناقد طالما اتخذ من التفسير قناته الوحيدة للتوصيل. ويتبع ذلك أن الذين كتبوا عن القصيدة قد جانبهم الصواب جميعًا حين سعوا لتفسيرها. فقد أخطأوا دون قصد على نحو يعكس وصفى لخبرتى القرائية لهذه القصيدة ؛ لأنه بسبب استنتاجاتهم لذلك التحفظ اللافت الذى يسم قراءتى للألجرو ، راح النقاد يعيبون على القصيدة نقص الوحدة العضوية فيها، أو عمدوا لتعويض هذا النقص فى الوحدة العضوية بمنحها سياقات أكثر ثباتًا ومحدودية من تلك السياقات الكامنة فى النص. وهكذا تبين جل جهود السابقين ، وعلى نحو غير مقصود، تسليمهم بحقيقة ما أخبرهم به وهو أن خبرتهم القرائية فى النهاية تشبه بالضبط خبرتى القرائية. الفارق الوحيد يكمن فى أن أفكارهم الكامنة سلفًا تؤدى بهم إلى تجاهل هذه الخبرة القرائية أو التقليل من شأنها . ولم تتح لى هذه الاستراتيجية تحويل المواقف المضادة لصالحى فحسب ، وإنما مهدت الطريق أمامى للإجابة عن السؤال الذى يتردد كثيرًا داخل

(*) معناها الشاعر السعيد . (المترجم)

قاعات الدرس وفى الندوات وهو: كيف لا يختبر القراء - وهم قراء خبراء مثلى (بمعنى أن الذائقة الأدبية لا تنقصهم) - الأدب كما ينبغى على حد قولك ؟ وكانت إجابتى ببساطة أنهم يفعلون ذلك وإن كانوا لا يدركون ، ولو أنهم أصغوا لنصائحى لتعلموا كيف يضعون أيديهم على تموضعات الخبرة القرائية الكامنة فيهم - دائمًا- وبذلك أتيح لى أن أفسر الاختلافات الظاهرة فى الاستجابة الأدبية دون أن أضطر للتخلى عن قضية التعميم.

بيد أن النجاح كان له ثمنه شأنه فى ذلك شأن أى نجاح آخر، فعندما أبقيت على التعميم تركت نفسى فريسة سهلة للهجوم إزاء أكثر الانتقادات حدة لهذا المنهج ؛ وهى أنه لم يكن فى جوهره مختلفا عن الشكلية التى يقف فى وجهها فى احتفالها بالأسلوب على حساب المضمون. ولكى أجد الدليل على وجود خبرة قرائية مشتركة أحسست أننى كنت مضطرا إلى افتراض شىء أستطيع أن أطمئن إلى اتساقه مع أنشطة القراء وكان النص هو ذلك الشىء (على الأقل بقدر ما هو بنية زمنية من مفردات مرئية) ، على أن ذلك كان يعنى أن كمال النص هو الأساس لدعم موقفى كما كان أساسيًا عند النقاد الجدد. وكانت الحُجَج التى سقتها فى مقال الأدب فى القارئ تنتصر للقارئ وتنقض فكرة الاكتفاء الذاتى للنص. غير أن سيادة النص راحت تزداد مع ازدياد صفحات المقال ، وبدلاً من انعتاق القارئ يصبح موثقًا فى دوره الجديد البارز أكثر من ذى قبل ، ورغم ارتفاع أسهمه فى مواجهة الشكلية فقد أصبح امتداداً لمبادئها ؛ لأن إجراءاته أصبحت - كما يقال - محكومة بدقة بمعالم النص وخصائصه الشكلية. لقد عمدت فى الفقرة الأخيرة من هذا المقال إلى المطالبة بطريقة لتدريس الطلاب كيفية التعرف على النص أولاً، ثم كيف يسقطون من حساباتهم ما كان فريداً وذاتيًا فى استجاباتهم له حتى لا يكون حائلاً بينهم وبين استنفاد النص لسلطته.

كنت أرى أنه من الصعب النهوض بالقضيتين معًا ، وبالحد الأدنى من الاتساق. فليس بوسعى الإعلان عن معارضتى لمبادئ النقد الجديد مع الإبقاء على أكثر هذه المبادئ جوهرية - وأعنى بها سلامة النص وكماله - حتى يتسنى لى الزعم بشمولية منهجى وموضوعيته. لقد سعيت لفصل القضيتين كل عن الأخرى ، وسعيت لترتيب

كل واحدة منهما على نحو يتيح لى تفنيد بعض نقاط بعينها . فإذا جاء ناقد ليقول : إن التركيز على القارئ وحده مجلبة لأحادية التصور والفوضى ، فإنى أقول : إن مرد ذلك هو الإصرار على القيود التى يفرضها النص على قرائه . وعندما يصف أحدهم نظريتى بأنها تمثل أحدث تحولات النقد الجديد ، فإنى أجيب بأن فى منهجى هذا قد تحرر القارئ من طغيان النص ومنح الدور المركزى فى إنتاج المعنى.

خلاصة القول أنى كنت أتحرك فى اتجاهين (مختلفين) فى وقت واحد. كانت هيمنة الشكلية تزداد فى الاتجاه الأول ، وفى الاتجاه الثانى كان يتعاظم دور أنشطة القراء هذه على نحو مطرد حتى أصبح مجرد وجود النص فى بعض الأحيان موضع شك. ويظهر الأخذ والرد بين هذين الاتجاهين على نحو جلى فى المقال الثانى فى هذا الكتاب وهو المقال الذى عنونته : ما الأسلوبية ، ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة؟ وقد عمدت إلى أن تكون المناقشة فى هذا المقال نوعًا من النقد المضاد الموجه إلى هؤلاء الذين يمارسون الأسلوبية ، ويريدون الانتقال المباشر من وصف الملامح الشكلية إلى المعنى من خلال هذا الوصف. وتتلخص أطروحتى فى أن مثل هذا الانتقال – لكونه غير مقيد بأى مبدأ – سوف ينتهى إلى تفسيرات متعسفة. بيد أنى لم أنكر إمكانية تبيان الملامح الشكلية أو الاعتراف بصلتها الوثيقة بالموضوع. لقد كنت مُصِرًا – فقط – على أن تحديد قيمة هذه الملامح رهن بتحديد وظيفتها فى إطار الخبرة المتصاعدة للقارئ. وقد سلمت بأن هناك حقائق لغوية لا تخلو من المعنى ، ولكن تفسير هذا المعنى وشرحه ليس فى طاقة النحو والتركيب ؛ وإنما فى طاقة القارئ الذى يمنحه للنص.

وهكذا أبقيت على التمييز بين النص والتفسير، وأكدت بهذا سلامة النص وموضوعيته. وفى الجزء الثانى من هذا المقال أصبحت المناقشة أكثر جسارة وأكثر هدمًا (احتماليًا على الأقل). ففى معرض اعتراضى على الافتراض الشكلى بأن مهمة القارئ هى استخراج المعانى التى تكمن فى الأنماط الشكلية قبل حدوث أنشطته وبمعزل عنها، رحت أقدم وصفًا لتلك الأنشطة أسهم كثيرًا فى شرح أهدافها:

فى رأيى ، إن هذه الأنشطة نفسها مكون أساسى لبنية من الاهتمامات التى هى بالضرورة سابقة على أية دراسة لأنماط شكلية ؛ لأنها السبب المباشر وراء ظهور هذه الأنماط الشكلية للوجود. إن الأسلوبيين يتحدثون وكأن هناك حقائق عيانية يمكن وصفها أولاً ثم تفسيرها بعد ذلك . ما أود الإشارة إليه هو أن أى كيان تم تفسيره له غايات واهتمامات ، وبفضل هذه الغايات والاهتمامات يحدد ما يعتبره الوقائع التى التى يريد دراستها.

إن من شأن ذلك أن يضعف الفرق بين الوصف ، والتفسير، بل قد يأتى عليه تماماً ويقطع، فى الوقت نفسه ، شوطاً بعيداً نحو القول بأن الحقائق اللغوية والنصية هى من نتاجات التفسير بدلاً من اعتبارها أهدافه التى يسعى إليها. ولكن هناك كالعادة منطقة غموض ، مساحة من الالتباس الذى يدفعنى لتجنب التضحيات التى تستعصى على الحسم فى مناقشتى. إن عبارة "تحديد ما يعد الحقائق" يمكن قراءتها مرتين: مرة على أنها تأكيد لصعوبة الحصول على الحقائق بصرف النظر عن التفسير، ومرة ثانية على أنها لا تعنى شيئًا وأن القليل - فقط - من تلك الحقائق اللغوية التى يمكن تعيينها له صلة بالتفسير ، وهذه لا يمكن استقراؤها إلا من سياق أنشطة القارئ (وهذا هو تقريبًا موقف ريفاتير(*) فى نقده لتحليل جاكوبسون لقصيدة القطط لبودلير) ، ويعنى هذا أن الوضع الوجودى للنص يقع فى قراءته تحت وطأة تساؤل جوهرى ، بينما يقتصر الأمر فى قراءة أخرى على اختيار العناصر التى تعد ذات أهمية فى النص الذى يقال بثباته وموضوعيته. وفى النهاية يقع الالتباس فى الكلمة المفتاح وهى التفسير. وقد وصفت التفسير فى صدر مقال الأدب فى القارئ على أنه استجابة من الدرجة الثانية تحول بيننا وبين فهم خبرتنا المباشرة. بيد أن التفسير يتطابق فى هذا المقال مع الخبرة عندما أعلن أن أنشطة القارئ تفسيرية فى جوهرها ، ولكن من ناحية ثانية أشير فى هذا الجزء إلى اتجاهين يتمثل أحدهما فى

(*) هو مايكل ريفاتير Michael Rifaterre من أبرز نقاد التفكيك . (المترجم)

أن أنشطة القارئ ما هي إلا مكون لما يمكن وصفه من وجهة النظر الشكلية ، ويتمثل الاتجاه الثاني في أن الملامح الشكلية سابقة على هذه الأنشطة القرائية وتعمل من خلال علاقاتها بها بوصفها إشارات أو تلميحات . إن المقال يستعمل هذه المعاني ، وينتهي دون أن يواجه التناقض في مركزه.

كان هذا التناقض راجعًا إلى تسليمي المتعجل بافتراض آخر يتصل بالشكلية، وهو الافتراض بأن الذاتية هي الخطر الماثل دائمًا، وأن أية إجراءات نقدية لابد أن تنطوي على آلية لضبطها والحد منها. والحق أن غياب مثل هذه الآلية في كتابات الأسلوبيين كان الأساس لهجومي على كل ما كانوا يكتبون. كنت أقول إن ما يفعلونه ليس عسيرًا ولا مستحيلاً، بل هو من السهولة بحيث يستطيع المرء القيام به وفي أي اتجاه يشاء. ويقع وراء عبارة في أي اتجاه يشاء الخوف (الأرنولدي) من أنه في غياب القيود الموضوعية والعامة تطلق أيدي المفسرين في فرض معانيهم الذاتية على النصوص.(*) وما دمت قد حاولت المضي في هذا الخوف ، واستخدامه كسلاح جدلي ، أصبح من غير المتوقع أن أسعى للتخلي عن الدليل الأساس ضده ؛ وهو ثبات النص وكماله. وكما تبين فإن إزالة ذلك الخوف كان يعتمد على فهمي الجديد للقارئ ، مع عدم وعيي به في ذلك الوقت ، في مقالي المعنون: (إلى أي حد تكون اللغة العادية عادية ؟) الذي كتبته في عام (١٩٧٢) في هذا المقال رحت أتحدى التعارض بين لغة أساسية أو محايدة تعكس عالم الحقيقة الموضوعية وتكون مسئولة عنها، و لغة تعكس تفرد الإدراك الفردي أو الذاتي. ويتصل هذا الفرق بدوره بين اللغة التي نستخدمها في إدارة شئون حياتنا اليومية ولغة الأدب. وتبين من ذلك أن اللغة العادية منبتة الصلة بعالم المنظور والقيم (الآن منطقة الذاتية والأدب) وتحولت إلى بنية شكلية محض توجد بمعزل عن أي غرض ، أو موقف خاص. إن استراتيجيتي – في هذا المقال – تهدف إلى تحرير اللغة العادية من هذا الوصف المفتقر إلى الواقع ؛ وذلك بإقامة الدليل

(*) عبر عن هذا الخوف ماثيو أرنولد (١٨٢٢ – ١٨٨٨) في كتبه النقدية وخاصة في كتابه « الثقافة والفوضى » ١٨٦٩ . (المترجم)

على أن عوالم القيم ، والقصديات ، والأهداف التى كان يعتقد أنها ملك خالص للأدب تقع فى مركزها تماماً.

وكان من شأن ذلك بطبيعة الحال أن يلقى بظلال من الشك على الفرق بين اللغة العادية ولغة الأدب ، وأن أواجه إشكالية - كيف يتم فى غياب المعايير الشكلية تحديدُ النصوص الأدبية - كنت أحاول حل هذه الإشكالية على نحو يحقق نتائج ذات خطر ؛ انتصاراً للنظرية التى كنت أسعى لتطويرها آنذاك. رحت أقيم الدليل على أن الأدب مقولة اصطلاحية ، وأن تمييز الأدب عن غيره إنما هو قرار تتخذه الجماعات الثقافية ، وأن جميع النصوص تحمل فى طياتها احتمالية أن تعد أدبًا ومن ثم يمكن النظر إلى أى امتداد لغوى على أنه يتضمن الملامح التى نعرف سلفًا أنها من خصائص الأدب. وبعبارة أخرى لا يدفعنا الأدب للنظر إليه لأنه يظهر خصائص شكلية بعينها ، بل إن احتفالنا به (والذى يحدده مفهومنا له) هو الذى يسفر عن بروز الخصائص التى تعرف سلفًا على أنها من الخصائص الأدبية. وانتهيت إلى أنه بينما لا يزال الأدب مقولة اصطلاحية فإنه مقولة اصطلاحية مفتوحة لا تحدده العناصر الخيالية فيه بل بما نقرر نحن أن نضعه فيه وليس غير. وانتهيت فى هذا الاستنتاج إلى أن القارئ هو الذى يصنع الأدب. ويبدو هذا الاستنتاج لونًا من الإغراق فى الذاتية ، ولكن سرعان ما يكتسب شرعيته عندما نفهم القارئ ، لا على أنه ذلك العميل المطلق اليد فى صنع الأدب كيفما يشاء ، بل بوصفه عضواً فى جماعة تكون فرضياتها بشأن الأدب هى التى تحدد طبيعة الاهتمام الذى توليه للنص ومن ثم طبيعة الأدب الذى "يصنعه" (تشير علامتا التنصيص هنا إلى أننا لا نفهم ضمير الغائب وكلمة "يصنع" تأسيساً على نظرية الفعل الفردى التلقائى) ومن ثم فإن فعل التعرف على الأدب لا يصده شىء فى النص ولا يصدر عن إرادة متعسفة ، بل ينشأ عن قرار جماعى بصدد تحديد الأدب وتعريفه ، وهو قرار يصبح سارياً طالما تلتزم به جماعة القراء أو جماعة المؤمنين به إذا جاز التعبير.

إن هذا العرض لا يخلو من مواطن غموض معروفة ، فالنظرية القائلة بالتزام الناس بقرار من عدمه تنطوى بداهة على فكرة أن ما يؤمن به المرء إنما يخضع

للاختيار في المقام الأول. إن القارئ في هذه القراءة لا يتم إقصاؤه أو تجاهله، بل تخول له قدرة كبيرة على اختيار المعتقدات التي تحدد عالمه. ومن شأن القراءة الأكثر فاعلية أن تكون هي تلك التي زود فيها وعي القارئ بأفكار عرفية ، مع أن ما ينتج عن ذلك من قرار لتأكيد هذا الاعتقاد أو ذاك من شأنه أن يكون مُحَمَّلاً باعتقادات لم يخترها القارئ. بيد أن هذه القراءة لم تنتشر بعد ويظل الجدل سجالاً بين وصفين للذات في الأول تكون الذات خاضعة لطرائق التفكير المتواضع عليها - ليست في ذلك أقل من النصوص التي تنشئها بدورها - وفي الثاني تقف الذات في موقع يتيح لها أن تستعرض الطرق التقليدية في التفكير لتختار من بينها .

إن هذا التردد ينسحب على مفهوم النص أيضًا. فحين أزعم أن الأدب يصنعه قرار نتخذه مع بعض التردد ، وبالنظر للوسائل التي تمتلكها اللغة دائمًا ؛ فإن سلامة النص وكماله يظلان دون مساس ؛ لأن القرار (قرار توجيه اهتمام معين أو قرار القارئ بارتداء جهاز إدراكه الأدبي) ليس معناه إلا إبراز أو إلقاء الضوء على خصائص طالما كانت من ملكية النص. ولا يرقى هذا إلى درجة التأكيد الأقوى بأن خصائص النص (سواء كانت خصائص أدبية أو عادية) هي نتاج طرائق معينة في الاهتمام بالنص. إن التطابق بين نظريتي بشأن النص ونظريتي حول الذات يعكس اهتمامي المستمر(الذي يشاركني فيه جميع الشكليين) بفرضية أن النص والقارئ كيانان مستقلان متنافسان ، ولابد من تحديد مناطق نفوذ كل منهما وضبطها. إن الخطوة الحاسمة تتمثل في إدراك أنه لا يمكن الوقوف بجانب مزاعم النص والقارئ ؛ لأن كليهما لا يتمتع بوضع مستقل يجعل دعوى كل منهما ممكنة.

اتخذت هذه الخطوة في مقالي المعنون " تفسير قصائد ملتون في طبعتها المحققة" حيث يقف القارئ في مواجهة النص مباشرة. لقد بدأت بالتصدي للنص ؛ استجابة لاعتراض اصطنعته يتمثل في أنه إذا كان مضمون خبرة القارئ يتألف من متوالية من الأفعال التي يؤديها، وإذا كان القارئ يؤدي هذه الأفعال بوحي من النص ، ألا يتسع النص - إذن - لكل شيء؟ ثم ألم أعرض بذلك نظريتي المناوئة للشكلية للخطر؟ إن إجابتي على هذا السؤال تدل على أن هذه كانت المرة الأولى التي أواجه فيها الشكلية

مباشرة بدلاً من أن أرد على الاتهام بأنى كنت واحداً من الشكليين النظريين. وأعلنت أنه لن تكون الغلبة لهذه الأنماط الشكلية إلا إذا افترضنا أن هذه الأنماط الشكلية تعيش بمعزل عن خبرة القارئ. وكان هذا الافتراض فى الواقع هو الأمثل لتحليلاتى المتجهة للقارئ والأساس لدعواى للتعميم.(*) واليوم أشرع فى التخلى عن هذه الفرضية وأسعى - من خلال تحليلاتى - إلى إقامة الدليل على أن الملامح الشكلية التى بدأت بها هى نتاج المبادئ التفسيرية التى يفترض أن تقوم دليلا عليها:

> **فعلت ما يفعله النقاد دائمًا: "رأيت ما سمحت به مبادئى التفسيرية أو ما قادتنى إليه مبادئى التفسيرية ، ثم عدت وعزوت ما كنت قد رأيته لنص وقصد ، تقتضى مبادئى التفسيرية أن "أرى" قراءً يؤدون أفعالاً ، وتتحول النقاط التى أجد عندها (أو بمعنى أدق أعلن) أن هذه الأفعال قد تمت ، تتحول بلمسة يد إلى تحديدات فى النص ، عندئذ تصبح التحديدات فى متناول ما يسمى "الملامح الشكلية" وكملامح شكلية يمكن تحميلها ، بطريقة غير شرعية ، مسئولية إنتاج التفسير الذى أنتجها فى واقع الأمر.**

إن ذلك يعنى مثلاً أن اللحظة الحاسمة لتحليلى للفردوس المفقود (الكتاب الرابع ٩- ١٢) وهى اللحظة التى يعتقد فيها القارئ - خطأ - أن ضياع جنة عدن التى أعلن أن آدم وحواء بريئان منه لم يتم اكتشافها من خلال المنهج التحليلى، بل إن المنهج التحليلى هو الذى أنتجها. فوحدات المعنى التى تشير إلى النقاط التى عندها "يفعل قرائى أشياء" هى وحدات تتكئ على افتراض أن القراءة نشاط من نوع خاص ، متوالية من الأفعال الناتجة عن المناقشة يتم صنع المعنى من خلالها على نحو متواصل ثم يعاد صنعه من جديد، وهذه فرضية لا يثبت خطؤها بالتحليل ؛ لأنها تكون مسئولة عن الشكل الذى سيتخذه التحليل بالضرورة (لكونه وصفًا لمتوالية من الأفعال الناتجة عن المناقشة كل منها يعدل مفهوماً سابقًا أو يغيره) .

(*) يقصد بالتعميم نفى القدرة على فهم القراء للنصوص كل حسب قدرته اللغوية والثقافية والإقرار بالفهم الواحد للنص لا يخرج عنه ويجوز الإقرار به من قبل الآخرين لأنه الفهم الوحيد . (المترجم)

ويتضح المدى الذى وصلت إليه القطيعة مع الشكلية فى الاستنتاج الحاسم الذى توصلت إليه ومؤداه أن الوحدات الشكلية من نتاج النموذج التفسيرى الذى يستخدمه الباحث وليست كامنة فى النص. إن النص بوصفه كيانًا مستقلاً عن التفسير ومسؤلاً ذهنيًا عن المنهج الذى يتبناه يتلاشى ، وتحل محله النصوص التى تنشأ نتيجة لأنشطتنا التفسيرية. فلا شك فى وجود الأنماط الشكلية ، ولكنها لا توجد بمفردها بل هى تنشأ من الفعل التفسيرى. ولا شك فى وجود الحقائق التى أشير إليها هنا (وهى حقائق تروق للموضوعيين) بيد أنها تأتى نتيجة النموذج التفسيرى - الاصطناعى - الذى أوجدها. وهكذا تتحول العلاقة بين التفسير والنص إلى النقيض : فالاستراتيجيات التفسيرية لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة بل تصبح هى شكل القراءة، ولأنها هى شكل القراءة فإنها تمنح النصوص شكلها، تصنعها بدلاً من أن تنشأ منها كما يفترض فى العادة .

فى هذه اللحظة يبدو أننا بصدد استبعاد النص كمركز السلطة لصالح القارئ الذى تقوم إستراتيجياته التفسيرية بصنعه. ولكنى أتحفظ على هذه النتيجة فأجادل بأن هذه الاستراتيجيات التى نحن بصددها ليست ملكًا للقارئ بمعنى أنها تجعل منه فاعلاً مستقلاً ، إنها لا تصدر منه فى واقع الأمر، بل من الجماعة المفسرة التى هو عضو فيها، إنها ملك لهذه الجماعة، وبقدر ما تعمل على تفعيل وعيه الذى يصبح ملكًا لهذه الجماعة. لقد أصبحت نظرية الجماعات المفسرة التى كانت تظهر فى خطابى بين حين وآخر من الأفكار المركزية الآن فيه، فالواقع أن الجماعات المفسرة وليس النص أو القارئ هى التى تنتج المعانى وهى المسئولة عن نشوء الملامح الشكلية. فالجماعات تتكون من هؤلاء الذين يشتركون فى الإستراتيجيات التفسيرية بغية كتابة النصوص وليس من أجل قراءتها، من أجل إنشاء ملكياتهم الخاصة ومنحها الشرعية، وبعبارة أخرى فإن هذه الإستراتيجيات سابقة على فعل القراءة ومن ثم هى التى تحدد شكل ما يقرأ وليس العكس كما هو مفترض.

وحتى هذه الصياغة لا تبدو صحيحة كل الصحة ؛ فعبارة " الذين يشتركون فى الاستراتيجيات التفسيرية" توحى بأن الأفراد يقفون بمعزل عن الجماعات التى ينتمون

إليها بين وقت وآخر. وسوف أحاول فى مقالات لاحقة إثبات أنه إذا كانت العمليات الذهنية التى يستطيع القارئ أداءها مصدرها جماعة مفسرة أو أكثر ، فإنه يصبح هو نفسه ملكًا لهذه الجماعة ؛ (لأنه يتصرف بوصفه امتدادًا لها) بقدر المعانى التى تمكنه هذه الجماعة من إنتاجها. إن الإشكالية التى أدت إلى ظهور الجدل بين أنصار النص وأنصار القارئ (الذين أصبحت واحدًا منهم) انتهت بضربة واحدة ؛ لأنه لم يعد ينظر إلى هذين الكيانين المتنافسين على أنهما مستقلان ، وبعبارة أخرى لم يعد ممكنًا الحديث عن دعاوى الموضوعية والذاتية ؛ لأن مركز السلطة التفسيرية ، وهو القوة المفوضة ، يعانق الذاتية والموضوعية آنًا وتنقطع صلته بهما آنًا آخر. فليست الجماعة المفسرة موضوعية ؛ لأن لها مجموعة من الاهتمامات ذات أغراض وأهداف خاصة ، فيصبح منظورها فعالاً ومشاركًا وليس محايدًا ، وبالمنطق نفسه تكون المعانى والنصوص التى تنتجها جماعة مفسرة بعينها بعيدة عن الذاتية ؛ لأنها لا تصدر عن فرد مستقل بل عن جمهور وعن وجهة نظر عامة وعرفية.

وعندما تم استبعاد ثنائية الذات/ الموضوع كإطار وحيد تتم داخله المناقشة الأدبية ، فإن المشكلات التى كانت صعبة الحل فى الماضى لم يعد ينظر إليها كمشكلات على الإطلاق . كان بوسعى – كواحد من دعاة حقوق القارئ – أن أشرح الاتفاق بادعاء القارئ المثالى (أو الخبير) الذى يصبح القراء الآخرون بالنسبة له أقل علمًا وخبرة وإلا كان قارئًا ناقصًا. ويعنى هذا أن الاتفاق كان مضمونًا وذلك بجعل الاختلاف شاذًا (وهو موقف كان من الصعب الدفاع عنه لأن الخبرة التى كان علىّ أن أتفق معها كانت خبرتى) . وإذا أخذنا فى الاعتبار نظرية الجماعات المفسرة فإن الاتفاق يفسر نفسه تقريبًا. فأعضاء الجماعة الواحدة سيتفقون ؛ لأنهم سيرون (وبالرؤية يصنعون) كل ما يتصل بتلك الجماعة وأغراضها المزعومة . وبالعكس ، يختلف أعضاء جماعة أخرى لأن كلا الفريقين لا يرى الآخر من خلال موقف الجماعة الخاص بها. إذن هذه هى العلة وراء ثبات التفسير بين القراء رغم اختلافهم (لأنهم ينتمون لجماعة بعينها) ويفسر هذا أيضًا السبب وراء الخلافات ولماذا تناقش هذه الخلافات على أساس المبادئ النقدية ، وليس بسبب ثبات فى النص ،

بل بسبب ثبات فى تكوين الجماعات المفسرة ومن ثم فى المواقف المتضاربة التى تتخذها هذه الجماعات .

وتأسيسًا على ما تقدم فإن ما فعلته فى مقالات مثل " كيف تكون قراءتنا للأليجرو والبنبسروزو؟" لم يكن لإزاحة الستار عما كان يفعله القراء - دائمًا - بل كان سعيًا لإقناعهم بجملة من فرضيات الجماعة لكى يفعلوا ما فعلت عندما يقرءون. وعندما أدركت ذلك أدركت أنى كنت أوافق على توصيف لموقفى طالما كنت أقاومه. كان يقال إنك لا تخبرنا كيف كنا نقرأ ؛ إنك تحاول إقناعنا بطريقة جديدة فى القراءة. ورحت أقاوم ذلك الوصف ؛ لأنى كنت أريد أن تتوفر لى القدرة على زعم التعميم، أى أن يتأسس وصفى لخبرة القارئ على أرضية ثابتة كما كان يفعل أنصار النص وذلك بتحديد خبرة القراءة الفعلية التى كانت القراءات الأخرى بالنسبة لها انحرافات أو تحريفات للمعنى. وكان ما رأيته أخيرًا أن تحديد ما كان فعليًا قياسيًا قد حدث فى إطار جماعات مفسرة ، وما كان قياسيًا بالنسبة لأعضاء جماعة كان غريبًا (هذا إذا انتبه له أحد على الإطلاق) عند جماعة أخرى. وبعبارة أخرى ليس هناك طريقة واحدة للقراءة يمكن وصفها بأنها الطريقة الصحيحة والطبيعية ، وإنما هناك طرق عدة للقراءة تأتى امتدادًا لمنظورات الجماعة. وحين أدركت ذلك وكتبت فيه أصبحت لا أسمع الاتهام بأنى كنت أحاول إقناع الناس بطريقة جديدة فى القراءة ، فما كنت أسعى لإقناعهم به لم يكن الطريقة الصحيحة أو الطبيعية بل كانت طريقة ليست أقل صلة بأعراف القراءة من قراءتى ، وهى قراءة آمنوا بها من قبل ؛ إذ لم يكن من طريق الجدل الصريح الذى لا يقيده قيد ، فقد تتم عن طريق الافتراضات التى تعلموا القراءة فى إطارها قبل كل شىء. إن هذا يعنى أن وظيفة النقد لم تكن كما ظننت هى تحديد طريقة صحيحة للقراءة ، بل تحديد عدد من المنظورات الممكنة التى تنبثق من فعل القراءة. ولا يتم هذا التحديد مرة واحدة ثم ينتهى بسبب آلية محايدة لحكم يطلقه النقاد، وإنما يُنتج ويعاد إنتاجه كلما حلت الاهتمامات والأهداف المعروفة ضمنًا لجماعة مفسرة معينة محل اهتمامات وأهداف جماعة مفسرة أخرى أو أن سعت لإزاحتها. بمعنى آخر لم تكن وظيفة النقد تقتصر على الفصل بين التفسيرات والحكم عليها بإخضاعها للبنية المحايدة ، بينما وظيفة النقد هى أن يدعم جملة من الفرضيات

التفسيرية عن طريق الوسائل الجازمة والمقنعة؛ بحيث يمكن إيجاد الدليل (الحقائق والمقاصد وكل شيء) من خلالها بعد ذلك. وفى النهاية تخليت عن التعميم وسعيت لتعديله أيضًا ، تخليت عنه ؛ لأنى تخليت عن مشروعى فى إيجاد الطريقة الوحيدة الصحيحة للقراءة. ولكنى عدت لأعمل على تصحيح فكرتى عن التعميم ، لأنى أزعم ، كأى شخص آخر ، أن لى الحق فى أن أزعم طريقة فى القراءة أدعى - إذا لاقت قبولاً - صحتها ولو لبعض الوقت على الأقل. باختصار أبقيت على التعميم بتحويله إلى عبارات بلاغية.

إن الشوط الذى قطعته يمكن ملاحظته فى الوضع المتغير للتفسير، ففى حين كنت أتفق مع من سبقونى قبلاً فى الحاجة للتحكم فى التفسير حتى لا يطغى على النصوص والحقائق والمؤلفين والمقاصد، أصبحنا ننظر الآن إلى الكيانات التى كانت تنافس ذات يوم من أجل التحكم فى التفسير (وهى النص والقارئ والمؤلف) على أنها من نتاجات التفسير.

إن الهجوم الذى ازداد باسم القارئ وضد المؤلف انتهى به الأمر إلى تصنيف كليهما ، أى النص والقارئ ، ضمن فئة أكبر وهى التفسير. بيد أنى أواجه فى النهاية جملة كاملة من الإشكاليات ، فبعد أن أعدت تعريف النشاط النقدى على أنه لم يعد إقامة لدليل أو سعيًا لإثبات ، بل أصبح قدرة على الإقناع ومجالاً للتفاوض لا ينتهى ، واجهتنى مهمة التخلص- فى إطار النموذج الجديد - من كل ما اعتبرناه من مكونات المؤسسة الأدبية حسب النموذج القديم كالنصوص والمؤلفين والعصور والأنواع الأدبية والقواعد والمعايير والاتفاقات والاختلافات والقيم والمتغيرات وما إلى ذلك. وقد بدأت هذه المهمة فى بعض مقالات هذا الكتاب وخاصة المقالات التى تلت مقال " تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المحققة " ولكن إذا كنت قد تعلمت شيئًا من سرد هذا التاريخ الشخصى ، فقد تعلمت أن السير فى إتمام هذه المهمة سيكون - وعلى نحو لا أستطيع أن أتبينه الآن - صياغة جديدة له.

الباب الأول

الأدب فى القارئ

الفصل الأول

الأدب فى القارئ : الأسلوبية العاطفية

كان هذا المقال بمثابة بيان مبكر كتبته فى صيف عام ١٩٧٢ ردًا على خطاب جاءنى من رالف كوهين محرر مجلة التاريخ الأدبى الجديد The New Literary History كتب يقول : سمعنا أنك تؤمن ببعض الأفكار ونود لو تخبرنا عنها." كنت قد أدركت أنى أؤمن ببعض الأشياء أثناء إعدادى لكتاب "فاجأته الخطيئة: القارئ فى **الفردوس المفقود**." (١٩٦٧) Surprised by Sin: The Reader in Paradise Lost. وكانت أطروحتى فى هذا الكتاب تتلخص فى أن **الفردوس المفقود** قصيدة تعبر عن الحالة التى وصل إليها قراؤها بسبب موقفهم من الخطيئة. وتأسيسًا على ذلك رحت أجادل بأن الصعوبات التى يختبرها القارئ حين يقرأ القصيدة لا ينبغى أن نأسف لها أو نقلل من دلالتها، وإنما ينبغى أن ننظر إليها بوصفها من تجليات الميراث الذى تركه لنا آدم بعد سقوطه؛ فقد كانت خطة ملتون ، حين شرع فى كتابة قصيدته ، أن يجعل القارئ على وعى ذاتى بأدائه أثناء القراءة، وأن يدفعه للشك فى صحة استجاباته ودقتها، ويحمله على الاعتقاد بأن عجزه عن قراءة القصيدة، بأى قدر من الثقة فى قدرته على الفهم، هو الشىء الوحيد الذى يمكن رؤيته بوضوح تام. وكانت حجتى تتسم فى ذلك الوقت (١٩٦٧) بالجرأة ، بل وصفها الكثير من النقاد بأنها محفوفة بالمخاطر، إذ بدت لهم أنها ترتكب خطيئة الوهم العاطفى. ولكنى أرى أنها لم تكن أكثر جرأة مما ينبغى؛ لأنها كانت تتبنى مناقشة استثنائية لقصيدة اتسمت علاقتها بقرائها بالخصوصية الشديدة. ولكن مع مرور السنين كنت أجد من يغرينى بالتوسع فى المنهج الذى تبنيته فى ذلك الكتاب المشار إليه سابقًا ليشمل قصائد

أخرى ، وأن أمعن النظر فى دعم زعمى المعروف بأن القصائد جميعها (ومن ثم الروايات والمسرحيات) صنائع قرائها ؛ لأنها تصدر عنهم فى واقع الأمر. ومن ثم فإن خبرة القارئ ، وليس النص نفسه، هى التى ينبغى أن تكون موضع التحليل النقدى. وقد تصادف أن تزامن شروعى فى دعم هذه الرؤية مع إقامتى فى باريس لمدة ثلاثة أشهر خلال ربيع وأول صيف عام ١٩٧٠ عندما كنت أشارك فى حلقة دراسية فى جامعة فينيسين شارك فيها سيمور تشاتمان وكريستين بروك روز وإلبرت كوك وبروس موريستى وآخرون. وكان كتابا "الأدب الغرائبى "The Fantastic "لتزفتيان تودوروف ، و " إس زد S/Z لرولان بارت ظهرا لتوهما فى الأسواق ، وكان الجميع يتناولهما بالبحث والنقاش. وعدت من باريس لأجد خطاب كوهين فى انتظارى وكتبت " الأدب فى القارئ " بينما كنت أعد العدة لتدريس مقرر فى النظرية الأدبية لأول مرة وجاء المقال موجزاً لكل ما كنت أؤمن به فى ذلك الوقت ، واعتقدت أن الحجج التى استعنت بها لا تزال قوية سائدة حتى تلك اللحظة رغم أنى بدأت أرى عيوبها منذ زمن غير قصير. وقد ناقشت هذه العيوب فى مقدمة هذا الكتاب بيد أنه يمكن تلخيصها فى أننا استبدلنا نوعًا من الكيان بنوع آخر؛ فبدلاً من النص الموضوعى المستقل بذاته قلت " المعطيات الأساسية لخبرة المعنى "و" ما هو حقيقى من الناحية الموضوعية بشأن نشاط القارئ". ولكى أعضد هذه النقطة الجوهرية الجديدة قدمت نظرية القارئ الخبير – وقصدت به إلى أن نأخذ فى الاعتبار جميع القراء الأخرين الذين لم تكن خبراتهم الأدبية كما وصفتها – ونظرية الذائقة الأدبية التى قصدت بها ترسيخ المعرفة التى يفترض أن يلم بها القارئ الخبير، وقد اتصل ذلك بإنكار أن منهجى يتجه بعيداً عن التقييم وقريباً من الوصف، وهو إنكار وضعنى فى موقف لا يتخذ من القيمة منطلقًا له، وهو موقف سوف أعلن فيما بعد أنه لا يركن إليه. وأخيراً وعلى الرغم من أنى لا أؤيد اليوم جل المعتقدات التى وردت فى هذا المقال، فإنى أستطيع أن أزعم أن لهذا المنهج الذى تبنيته فائدة تربوية؛ وذلك لأنه يحطم الحواجز بين الطلاب والمعرفة التى ينبغى أن يكتسبوها أكثر مما يفعل أى منهج آخر. أولا بتماهى تلك المعرفة مع شىء يفعلونه هم بأنفسهم، ثم بحثهم على أن

يكونوا واعين بذواتهم وهم يفعلونه أملاً فى أن تتوافر لديهم القدرة على أن يتعلموا كيف يؤدونه بشكل أفضل .

إذا سألك سائل فى هذا اللحظة: ماذا تفعل الآن؟ فإنك تجيب: أنا أقرأ. ومن ثم فإنك تقر بحقيقة مؤداها أن القراءة فعل ، شىء تفعله. وليس فى وسع أحد أن يدلل على أن فعل القراءة يمكن أن يحدث فى غياب شخص ما يقرأ - فكيف تميز الرقص من الراقص؟ - ولكن الغريب أنه عندما نشرع فى تحليل الحصيلة النهائية لعملية القراءة (المعنى أو الاستنتاج) فإن القارئ عادة ما يتم نسيانه أو تجاهله. وقد تم بالفعل إقصاء القارئ فى أدبيات تاريخ الأدب الحديث نتيجة هيمنة مقولات بعينها وأنا أشير هنا بطبيعة الحال إلى المقولات ذات السلطة النقدية لـ " ويمزات وبيردسلى" فى مقالهما الذى كان له تأثير بالغ فى ذلك الوقت والمعنون: "الوهم العاطفى" يقول:

> **الوهم العاطفى خلط بين القصيدة ونتائجها (ماذا تكون وماذا تفعل). إنه يبدأ فى السعى لاستنتاج مقاييس النقد من الآثار النفسية للقصيدة وينتهى بالانطباعية والنسبية. وتكون النتيجة أن القصيدة نفسها كشىء ينسحب عليه الحكم النقدى تميل إلى الاختفاء.[1]**

سوف أعود إلى هذه المناقشات فيما بعد، لا لأدحضها بل لأؤكدها وأعتنقها. ولكن فى البداية أريد أن أظهر القوة التفسيرية لمنهج فى التحليل يأخذ القارئ فى الاعتبار ككيان وسيط فعال، ومن ثم يجعل الآثار النفسية للتعبير فى بؤرة الاحتمال منه. وأود أن أبدأ بجملة لا تفسح عادة مجالاً للأسئلة التى نطرحها:

> **إن يهوذا هلك بشنق نفسه، ليس ثم يقين على ذلك فى الكتاب المقدس، ولو أنه فى موضع يبدو أنه يجزم به ، وبكلمة مبهمة يبدو أنه وجد مناسبة فنقله. ولكنه فى موضع آخر وفى وصف أكثر وضوحًا، يجعله بعيد الاحتمال ويبدو أنه يدحضه.(*)**

(*) ترجمة بتصرف . (المترجم)

That Judas perished by hanging himself, there is no certainty in Scriptures: though in one place seems to affirm it, yet in another place, and by a doubtful word has given occasion to translate it, yet in another place, a more punctual description, it maketh it improbable, and seems to overthrow it.

إننا عادة ما نبدأ بطرح السؤال على النحو التالى: ماذا تعنى هذه الجملة ؟ أو ما الذى تدور حوله ؟ أو ماذا تقول ؟ وهذه الأسئلة جميعها تحفظ للكلام موضوعيته. أما أنا فأرى أن هذه الجملة بالذات تنطوى على خاصية أنها لا تقول شيئًا. بمعنى أنك لا تخرج منها بحقيقة تصلح أن تكون إجابة. والوقع أن هذه الصعوبة نفسها تمثل استجابة ، وتوحى لى على الأقل، بأن ما يجعل المعنى الإشكالى يبدو واضحًا كجملة مفيدة، هو نفسه ما يجعل من المعنى التام استراتيجية أو فعلاً يقع على القارئ بدلاً من كونه – أى المعنى – وعاء يُستخرج منه رسالة. والاستراتيجية والفعل هنا هما اللايقين المتصاعد. إن القارئ يسلم نفسه للجزم فى العبارة الأولى من الجملة بمجرد أن يرى أداة التأكيد that فى هذا النوع من التركيب نفهم that على أنها صيغة مختصرة لعبارة: الحقيقة التى مفادها أن ... The fact) that) وليس هذا قرارًا واعيًا من قبل القارئ بقدر ما هو تنظيم استباقى لتصوره لاحتمالات الجملة المستقبلية. فهو يعرف (دون أن يمنح شكلاً إدراكيًا لمعرفته) أن هذا الجزء من الجملة تمهيد لقدر أكبر من التأكيد (إنها "أساس") وعليه أن يتحكم فيها إذا أراد أن يتحرك بيسر وثقة عبر ما يستقبله من باقى الجملة، وفى سياق هذه المعرفة يكون مستعدًا، وأيضًا على نحو أقل ؛ لأن يتصور أيًا من هذه التراكيب المختلفة:

إن يهوذا هلك بشنق نفسه هو (عبرة للجميع)

That Judas perished by hanging himself, is (an example for us all.)

إن يهوذا هلك بشنق نفسه يبين (كم كان واعيًا بعظم خطيئته)

That Judas perished by hanging himself, shows (how conscious he was of the enormity of his sin.)

إن يهوذا هلك بشنق نفسه ينبغى (أن يدفعنا للتأمل)

That Judas perished by hanging himself, should (give us pause.)

إن مساحة الاحتمالات الممكنة (هناك أكثر فى الواقع مما ذكرت من الاحتمالات) تضيق بدرجة كبيرة حين يصطدم القارئ بالكلمات الثلاث التالية للعبارة الآنفة الذكر there is no، عندما لا يتوقع القارئ ، وربما لا يتنبأ إلا بكلمة واحدة دون سواها وهى "شك/ doubt" ولكنه يفاجأ بدلاً من ذلك بكلمة "يقين / certainty"وفى تلك اللحظة تصبح وضعية أداة التأكيد من الجملة التى تقوم بمهمة المحال إليه غير يقينية. (ومن المفارقة المدهشة أن ظهور كلمة يقين فى العبارة يحمل القارئ على الشك فى الوقت الذى تحمله كلمة شك على اليقين) وينتج عن ذلك أن حدود علاقة القارئ بالجملة تخضع لتغير عميق ؛ إذ يجد نفسه متورطًا فى لون مختلف من النشاط بدلاً من السير فى مناقشة من خلال طريق مضاء إضاءة جيدة. فالضوء الوحيد الذى يعرفه قد ذهب وهو الآن يبحث عن خيط جديد. إن رد الفعل الطبيعى فى موقف كهذا سواء فى الحياة أو فى الأدب هو التعلق بأمل أن يتغلب الضوء على الظلمة من جديد وأن يصبح واضحًا ما كان غامضًا. فى هذه الحالة يصبح التعلق بهذا الأمل عاملاً على تعميق إحساس القارئ بعجزه عن معرفة طريقه. فالفقرة النثرية لا تنفك تفتح ثم تنغلق على إمكانية التحقق من صحة المعنى فى اتجاه اليمين أو اليسار. فالجمل تقوم على مجموعتين من المفردات تقدم الأولى وعدًا بالإنارة والتفسير وتستعين بكلمات مثل: place, affirm, place, punctual, overthrow موضع ، يؤكد، دقيق، يدحض ، بينما تنكص المجموعة الثانية عن ذلك الوعد، يظهر ذلك من مفرداتها: though, doubtful, yet, improbable, seems" رغم أن ، ملتبس ، مع ذلك ، بعيد الاحتمال ، يبدو." ويصبح القارئ مشدودًا بين هاتين المجموعتين من المفردات ومشدودًا بين الخيارين البديلين وهما: أن يهوذا هلك، أو لم يهلك بشنق نفسه – اللذين يظلان معطلين (الواقع

أن نشاط القارئ هو الذى تم تعليقه) عندما تنتهى الجملة (تتضاءل ؟ تتوقف عن ؟) .
إن الإبهام الذى يكتنف هذه الخبرة القرائية قد ضاعف منه كثرة الضمائر، وتعاظمت صعوبة معرفة مدلول ضمير الغائب لغير العاقل " it " وإذا تجشم القارئ عناء تعقب خطواته من جديد، فإنه يعود فى النهاية إلى عبارة: " إن يهوذا هلك بشنق نفسه that Judas perished by hanging himself " باختصار، يقوم القارئ بإحلال جزم ضعيف محل ضمير النكرة.

كل ما خرجت به من هذا التحليل (ولا أحسبه شاملاً) يتمثل فى أننى استبدلت سؤالاً بسؤال. استبدلت بالسؤال الذى يقول: ماذا تعنى هذه الجملة؟ سؤالاً آخر أكثر فعالية؛ أى يصلح أن يكون نقطة انطلاق للقيام بمهمة أكثر خطراً وهو: ماذا تفعل هذه الجملة؟ وما تفعله هذه الجملة فى الواقع هو أنها تمنح القارئ شيئًا ثم سرعان ما تسلبه إياه، حين تغريه بوعد الرجوع بالإجابة ولا تفى بوعدها. لقد تحولت الملاحظة التى خرجنا بها بشأن هذه الجملة وهى رفضها تقديم الخبر الصريح، أو إحجامها عن الجزم بشىء قاطع، إلى وصف لخبرة القارئ بها (العجز عن استخراج حقيقة ظاهرة منها). إنها لم تعد موضوعًا أو شيئًا فى ذاتها بل أصبحت حادثة، شيئًا يحدث للقارئ وبمشاركته. وفى وسعى أن أدلل على أن هذا الحدث ، أو قل هذا الذى يحدث - الحدث نفسه وليس ما يقال عنه أو أية أخبار يمكن استخراجها منه - هو معنى الجملة (فى هذه الحالة ينتفى وجود الإخبار) .

إن هذه الأطروحة فى الواقع سبب فى كثير من الجدل، وسوف نخصص الصفحات التالية للدفاع عنها ودراستها بشىء من التفصيل. ولكنى أود قبل المضى فى ذلك أن ننظر فى عبارة أخرى لا تكاد تقول شيئًا أيضاً:

Nor did they not perceive the evil plight.

ما كانوا غير مدركين لموثق الشر.(*)

(*) ترجمها الدكتور . جابر عصفور فى ترجمته لكتاب رامان سلدن : النظرية الأدبية المعاصرة : دار الفكر والدراسات والنشر والتوزيع ١٩٩١ ص ١٩٥ . وهى ترجمة تتفق إلى مع تحليل فش . (المترجم)

يتولد عن الكلمة الأولى فى هذا السطر من **الفردوس المفقود** (الكتاب الأول ٣٣٥) توقع دقيق إلى حد ما (ولو أنه مجرد) لما سيحدث: تأكيد سلبى يتطلب لكى يكتمل فاعلاً وفعلاً. أضف إلى ذلك وجود فجوتين وهميتين فى عقل القارئ الذى يتوقع منه أن يملأهما. وهذا يعضده وجود الفعل المساعد " did " وضمير الجمع الغائب " they "، فالواقع أن الفعل لا يكون على مبعدة من الفاعل، ولكن فى هذه الجملة يجد القارئ مكان الفاعل صيغة نفى أخرى لا تتفق مع تصوره للجملة وتوقعه لتركيبها. وبسبب ذلك تتعثر قراءته للبيت ويجد نفسه مضطراً إلى التكيف - على مضض - مع أداة النفى " "not" المقحمة (لكونها غير متوقعة). الواقع أن ما يفعله القارئ أو ما يجد نفسه مضطراً لأن يفعله عند هذه النقطة هو أن يسأل: هل أدركوا أو لم يدركوا؟ ثم يحاول التماس الإجابة عن هذا السؤال، إما بإعادة قراءة السطر - وفى هذه الحالة يعيد متوالية العمليات الذهنية التى حدثت فى القراءة الأولى - وإما المضى فى القراءة ليفاجأ بالفعل المتوقع ولكن الشك التركيبى يظل فى كلتا الحالتين دون حل.

فى وسع أى معترض أن يقول: إن الحل لهذه الإشكالية هو استدعاء قاعدة النفى المزدوج الذى يبطل فيه النفى الثانى النفى الأول ويقرأ السطر على وجهه الإثباتى: أدركوا موثق الشر. ولكن حتى إذا كان هذا التفسير مرضياً على أساس التركيب النحوى المنطقى الداخلى للجملة (حتى على هذا الأساس هناك مشكلات)[٢] فلا علاقة لها بمنطق خبرة القراءة وفى وسعى أن أؤكد أنه لا علاقة لها بالمعنى. فالقراءة خبرة زمنية من خلالها يتعانق النفيان لا لإنتاج مثبت واحد بل للحيلولة بين القارئ وبين إنتاج معنى بسيط واضح يكون هدفاً لأى تحليل منطقى. وحين نحرر السطر من تلك المشاكل التركيبية فإننا نسلبه أبرز وأهم تأثيراته، وهو التأثير الذى يأتى من جراء تعليق القارئ بين البدائل التى يقدمها تركيب الجملة لحظة قراءتها. إن الإشكالية التى تنشأ عن نظرتنا للسطر على أنه شىء " object" فى حد ذاته تصبح حقيقة عندما ننظر إليه على أنه حادثة. فعجز القارئ عن تحديد مسار الفاعل "هم .. "hey" (هل أدركوا أو لم يدركوا) ؟ وسؤاله القسرى الذى نتج عن ذلك العجز (أو المعادل النفسى لذلك) تعد حوادث نشأت عن صدامه بالسطر الشعرى ولأنها كذلك فإنها تكون جزءاً من معناه رغم أنها تجرى أو تتم فى عقل القارئ وليس على

الصفحة المكتوبة. ومن ثم نكتشف أن الإجابة على السؤال الذى يقول : هل فعلوا أو لم يفعلوا؟ هى أنهم فعلوا ولم يفعلوا فى الوقت نفسه. إن ملتون يستغل (ويلفت انتباهنا إلى) المعنيين فى الفعل " يدرك." إنهم (أى الملائكة الساقطين) يدركون بالفعل "النار والألم والهم" - إنهم يختبرونه جسديًا - رغم أنهم لا يلتفتون إلى الأهمية الأخلاقية لموقفهم ، وبهذا المعنى لا يدركون مأزق الشر الذى تورطوا فيه. ولكن هذه قصة أخرى.

ثمة منهج وراء هذين التحليلين بسيط فى مفهومه ولكنه معقد عند التطبيق (على الأقل ليس باليسير). يتأسس مفهوم هذا المنهج على الطرح المحدد للسؤال الذى نصه: ماذا تفعل هذه الكلمة ، أو هذه العبارة ، أو هذه الجملة ، أو هذه الفقرة ، أو هذه الرواية ، أو المسرحية ، أو هذه القصيدة ؟ ويستلزم تطبيقه تحليل الاستجابات المتصاعدة للقارئ للكلمات وهى تتعاقب الواحدة تلو الأخرى فى الزمن. كل كلمة من مفردات هذه الجملة تحمل تشديدًا خاصًا. والتحليل الذى أزعم يركز على الاستجابات المتصاعدة تمييزًا بينه وبين تحليل المكونات اللغوية الدقيقة الذى يعتمد عليه الكثير من النقد الأسلوبى . فاستجابة القارئ للكلمة الخامسة فى سطر شعرى أو جملة نثرية هى إلى حد بعيد، نتاج استجابة للكلمة الأولى والثانية والثالثة والرابعة . وأقصد بالاستجابة أكثر من مساحة العواطف (ما يطلق عليه ويمزات وبيردسلى التقارير العاطفية المحض) . إن مقولة الاستجابة تشمل أى وكل الأنشطة التى تستثيرها متوالية من الكلمات، وكذلك تصور القارئ فيما يتعلق بالاحتمالات التركيبية والمعجمية، وظهورها اللاحق أو عدم ظهورها المتعاقب ، وموقفها تجاه الأشخاص أو الأشياء التى تشير إليها ، أو نقض هذه المواقف أو الشك فيها، وأشياء أخرى كثيرة . يتبين من ذلك أن هناك عبئًا كبيرًا يلقى على القائم بهذا التحليل الذى يجب أن يأخذ فى الاعتبار وهو يدون ملاحظاته عن أية لحظة من لحظات خبرة القراءة ، كل ما حدث فى عقل القارئ فى اللحظات السابقة ، وإن كل لحظة بدورها هدف للضغوط المتراكمة لسابقتها . (لابد أن يأخذ القارئ فى الاعتبار - أيضًا - المؤشرات والضغوط التى تسبق تجربة القراءة الفعلية المتمثلة فى مسائل النوع والتاريخ وما إلى ذلك ، وهى قضايا سوف نتحدث عنها فيما بعد) . ويتلخص ذلك كله فى عبارة

"فى الزمن in time ". إن المنهج - إذن - يقوم على دراسة التدفق الزمنى لخبرة القراءة مفترضًا أن القارئ يستجيب وفقًا لجريان الزمن وليس للقول ككل. وهذا يعنى أن القارئ يتوقف عند الكلمة الأولى ثم الكلمة الثانية فالثالثة وهكذا، وأى وصف لما يحدث للقارئ يصبح دائمًا وصفًا لما حدث فى تلك اللحظة. (يتضمن الوصف اتجاه القارئ نحو خبرات المستقبل وليس نحو الخبرات الآنية).

تظهر أهمية هذا المبدأ التحليلى عندما نقلب العبارتين الأوليين فى جملة يهوذا على النحو التالى: "ليس ثمة يقين على أن يهوذا هلك بشنق نفسه - There is no certainty that Judas perished by hanging himself. فى هذه النقطة لا مجال مطلقًا للشك فى وضعية أداة الجزم ؛ لأن القارئ يعلم منذ البداية أنها موضع الشك . إنه أمام منظور يرى من خلاله العبارة بوضوح ، وما يأتى بعد هذا المنظور يؤكده ولا ينفيه ، حتى الخلط الذى ظهر فى الضمائر فى الجزء الثانى من الجملة لن يزعجه؛ لأنه يستطيع وضعه فى سياق استجابته الأولية . وفى هاتين الجملتين لا نجد اختلافًا فى الحقائق التى نقلتاها (أو التى لم تنقلاها) أو من حيث المكونات[٢] المعجمية والتركيبية إلا إذا كان ذلك فى الطريقة التى يتم بها تلقيهما. إلا أن هذا الاختلاف الوحيد يشكل كل الاختلاف بين خبرة مزعجة مضطربة يجتمع فيها التعتيم المتدرج على الحقيقة، مع الإخفاق فى الفهم والإدراك، وبين خبرة مستوفاة كلية يصبح فيها اللايقين مؤكدًا دون عناء، وتبقى ثقةُ القارئ فى قدراته الذاتية دون أن تهتز ؛ لأنه مسيطر دائمًا . إنها فى الواقع - وأنا أصر على هذا - اختلافات فى المعنى .

لقد قمت بشرح نتائج (سأسميها ميزات فيما بعد) هذا المنهج - رغم أن الشرح ليس كاملاً - من خلال المثالين السابقين. فما يضطلع به هذا المنهج هو إبطاء خبرة القارئ حتى تصبح " الأحداث" التى لا يلتفت إليها الباحث فى الزمن العادى - وهى تحدث بالتأكيد - هدفًا لاهتماماتنا التحليلية. إنه أشبه بآلة تصوير بطيئة الحركة لها قدرة على التوقف آليا، تسجل خبراتنا اللغوية وتقدمها لنا من جديد لنعيد النظر فيها. إن قيمة إجراء كهذا تتأسس فى واقع الأمر على فكرة المعنى كحادثة، شيء يحدث بين الكلمات وعقل القارئ، شيء لا تراه العين المجردة ، بيد أن إمكان رؤيته

(أو إمكان جعله ملموسًا) يقع فى حدود الممكن بالطرح المنتظم للسؤال العميق: ماذا يفعل هذا .. ؟ فالمعروف أن المعنى وظيفة القول ، أى قول ، وأننا نعادله بالمعلومة (أو الرسالة) التى يحتويها أو الموقف الذى يعبر عنه، ومكونات الكلام ينظر إليها على أساس العلاقة بين أجزائها، أو على أساس علاقتها بواقع العالم الخارجى، أو على أساس علاقتها بحالة عقل المتكلم / المؤلف. وفى أى من هذه الحالات، أو كلها ، يتموقع المعنى (أو يطمر) فى التعبير. ويتمثل فهم المعنى فى فعل استخراجه.(٤) باختصار يقل الإحساس بوجود عملية، ويقل الإحساس أكثر بدور القارئ فى المشاركة التحقيقية فى هذه العملية.

إن هذا التركيز على الموضوع اللفظى كشىء فى حد ذاته أو كمستودع للمعنى له نتائج عدة نظرية وعملية: أولى هذه النتائج تتمثل فى خلق فئة كاملة من الأقوال التى يقال إنها لا تغرى الباحث بتحليلها بسبب شفافيتها المزعومة. إن الجمل وأشباهها التى " تصنع معنى "make sense بطريقة مباشرة ، (إن عبارة "تصنع معنى" عبارة موحية جدًا) ، هى أمثلة على اللغة العادية، إنها عبارات محايدة تفتقر للبناء الأسلوبى، تشير فقط إلى "ليس إلا" . ولكن إذا طبقنا السؤال الذى يقول: ماذا تفعل هذه العبارة ؟ وهو سؤال يفترض أن شيئًا ما يحدث دائمًا ، نكتشف أن الكثير يجرى أثناء إنتاجها ومحاولة فهمها - فكل خبرة لغوية لها ضغط وتأثير على الرغم من أن جل ما يجرى ينتهى عند مستوى الخبرة "قبل الشعورية" حتى لنميل إلى إغفاله. مثلاً عبارة (سواء مكتوبة أو منطوقة) "يوجد مقعد" نفهمها فى الحال على أنها تصوير لموقف آنىّ قائم أو على أنها فعل إدراكى حسى يحدث " أرى مقعدًا" وفى كلتا الإحالتين (أى إلى الحالة الخارجية أو إلى فعل الإدراك) هناك معنى مباشر. ولكن فى رأيى أن ما يثير القارئ بشأن الكلام هو الرسالة السرية sub rosa التى ينشرها القول بسبب سهولة فهمها. ولأنها تعطى المعلومات مباشرة ودون عناء فإنها تؤكد (فى صمت ولكن بفاعلية) إمكانية تقديم المعلومة مباشرة دون عناء كبير، وتصبح بذلك امتدادًا للعمل العقلى المنظم الذى نجريه مباشرة على الخبرة، كلما ترشّح هذا القول عبر وعينا الزمانى / المكانى. باختصار إنها تحدث المعنى بالطريقة نفسها التى نكَوِّنُ (أى نصنع) بها المعنى من كل ما يوجد - هذا إذا وجد شىء - خارجنا.

وعندما نصنع المعنى بسهولة فإن ذلك يعد دليلاً على أن المعنى تسهل صناعته ، وأن قدرتنا على ذلك قائمة. نجد هذا النوع من اللغة فى كتب الوثائق ونصوص كتب الكيمياء ودليل التليفون. تنبئنا هذه الكتب بذلك كله، وتنبئنا أن هذا هو المعنى فيها بالإضافة إلى ما يحتويه مضمونها من أخبار. هذه هى اللغة العادية ، التى نسميها العادية ؛ لأنها تؤكد وتعكس - أيضًا - فهمنا العادى للعالم وموقفنا منه. ولكن لأنها تفعل ذلك فإنها تصبح بعيدة عن صفة العادية، إلا إذا قبلنا نظرية ساذجة فى المعرفة تضمن لنا ولوجًا للحقيقة دون وسيط، وإذا تركناها دون تحليل فإننا نكون قد غامرنا بالتخلى عن الكثير مما يحث لنا ومن خلالنا عندما نقرأ (أو كما نظن عندما نفهم) .

إن الإشكالية تتمثل ببساطة فى أن معظم المناهج التحليلية تعمل على مستوى بلغ حداً من التجريد لا يلتفت معه إلى المعطيات الأساسية لخبرة المعنى أو يحجبها. ولنا أن نتصور الآثار التى تنشأ من تبنى نظرية سهلة فى مجال الدراسات الأدبية ، أى نظرية لا تستند إلى معرفة عميقة" لمعنى الخطاب" وما يصاحب هذه النظرية من مقولة اللغة العادية، ويتضح ذلك فى نقد الرواية والنثر بصفة عامة. ويرجع ذلك عادة إلى تفرقة مصطنعة بين النثر والشعر، وهى تفرقة بين لغة عادية ولغة شعرية؛ فالنقاد يؤكدون أن الانحراف خاصية فى الشعر، وهو انحراف عن الثوابت النحوية والمعجمية المألوفة. ومن ثم يجد الناقد / المحلل كثيراً من نقاط الانطلاق. ومن جهة أخرى يظل النثر نثراً (فيما عدا النصوص الشاذة عن المألوف مثل نصوص توماس براون وجيمس جويس) تعوزه هذه الخاصية ولا يغرى بالتحليل. ولسوف أتناول بالتحليل أغلب تأثيرات هذه النظرية إثارة كلها أو أكثرها ، على الرغم من أنى لم أكن موفقًا فى اختيار المثالين اللذين بدأت بهما هذا المقال ؛ لأنهما جاءا تحليلين لعبارات تتكئ على قدر كبير من الانحراف يتيح قدراً من الجدل والنقاش. والواقع أنى قد قصدت بهما - أى بهذين المثالين - أن أحتال على القارئ لكى ينتبه إلى ما أريد أن أقول . وإذ أفترض أنى حققت انتباه القارئ ، فإنى أصر على أن هذا المنهج لا يصبح نفعه كبيراً إلا حين يجعل من مادته للتطبيق عبارات تبدو سهلة ساذجة لا تعد بالنجاح. ولنتناول على سبيل المثال هذه الجملة أو هذا الجزء من الجملة من خاتمة

(والتر باتر) لكتابه عصر النهضة ، وهى جملة لا تتيح – رغم أنه من الصعب اعتبارها من لغة المحادثة اليومية – من الوهلة الأولى مجالاً كبيراً لمهارة الناقد:

That clear perpetual outline of face and limb is but an image of ours.

تلك الصورة السرمدية الصافية للوجه والساق ما هى إلا رمز لوجوهنا وسيقاننا.

ما موقف الباحث من جملة كهذه؟ أغلب الظن أن محلل الأسلوب يجد فى هذه الجملة بعداً واضحاً عن الانحراف deviation لدرجة تثبط همته ، أو قد يجد فيها جملة خبرية بسيطة من مثل (س) هى (ص). وإذا كان له أن يتناولها بالتحليل فربما لا يولى اهتماماً كبيراً للكلمة الأولى "تلك "...That" فهى موجودة ببساطة ولكن وجودها ليس بسيطاً لأنها فعالة. ولمعاينة هذا الوجود الفعال علينا أن نطرح السؤال الذى يقول: ماذا تفعل هذه الكلمة؟ والإجابة واضحة أمام أعيننا رغم أننا قد لا نراها حتى نطرح السؤال السابق. إن "تلك.. "That" اسم إشارة: كلمة تستخدم للإشارة والتوضيح ، وهذا معنى من معانيها، ولكن مهما كان معناها فإنها تقع على مبعدة من الناقد القارئ، تقع خارجه، شيء يمكن تحديده والإشارة إليه (الإشارة هى وظيفتها) وبلغة استجابة القارئ يتولد عن اسم الإشارة " "..That" توقع يدفع القارئ خطوة نحو الأمام ، وهو توقع اكتشاف ماذا تكون "تلك.. "That" هذه. إن الكلمة وتأثيرها هما المعطيان الأساسيان لخبرة المعنى، وسوف يكونان الأساس لوصفنا لهذه الخبرة ؛ لأنهما أساس خبرة القارئ.

أما الصفة clear فهى تعمل فى اتجاهين: إنها تعد القارئ بأنه عندما تظهر الكلمة "that" يصبح فى وسعه أن يعاينها ، أى clear، بسهولة ، وهى أيضاً قابلة للمعاينة من تلقاء نفسها. أما كلمة "سرمدى ... " Perpetual فإنها ترسخ إمكان معاينة اسم الإشارة "that" وتمنحها كلمة صورة " outline" شكلاً ممكناً، وتثير سؤالا فى الوقت نفسه يقول: صورة ماذا؟ الذى تجيب عليه الجملة الاسمية "الوجه والساق ... "the face and the limb التى تكمل الصورة. وعندما يصل القارئ إلى الفعل التقريرى is الذى يصادق على الحقيقة الموضوعية لما سبق – فإنه يلج عالماً من الأشياء المحسوسة ويصبح واحداً من ذوى الملاحظة القوية. ولكن الجملة تنقض بعد

ذلك على القارئ وتسلبه العالم الذى خلقته هى نفسها . أما كلمة " لكن " but فإنها تعوق التقدم فى قراءة الجملة فلا يمر جزء من الثانية قبل أن يدرك القارئ أن " لكن ... " but لها قوة فقط only، وأن قوة is الإخبارية تضعف، وأن وضعية الصورة المرسومة التى دفع القارئ لقبولها دفعًا تصبح موضع شك، وتأتى كلمة " رمز ... " symbol لتبدد هذا الشك ولكن فى اتجاه الوهم والضعف، ويتوارى شك الجملة خاصة عندما تعمل عبارة " of ours" على انهيار الفرق بين القارئ وبين الجملة قبل القراءة. فالقارئ يرى that حينًا ولا يراها أحيانًا. فباتر Pater يتيحها حينًا ويمنعها حينًا آخر. إن هذا الوصف لخبرة القارئ هو تحليل أيضًا لمعنى الجملة. فإذا سألنى سائل الآن : ماذا تعنى هذه الجملة ؟ فسوف أعيد ببساطة هذا الوصف مرة ثانية.

إن ما يصدق على هذه الجملة يصدق على الكثير مما يقع تحت مسئوليتنا كنقاد للأدب وقائمين على تدريسه. ففى الخبرة بهذه الجملة توجد أشياء أكثر مما نخرج به من النظرة العابرة لها. المطلوب – إذن – منهج أو آلة أو وسيلة من خلالها نراقب ما يحدث على مبعدة من الاستجابة الواعية للذات. فقد يجد كل ناقد فى جملة يهوذا، التى وردت فى كتاب السير توماس براون Religio Medici، شيئًا غريبًا ، وأن هناك حرجًا فى فهم البيت الشعرى من الفردوس المفقود، إلا أن هناك ميلاً للقول إن جملة باتر مباشرة صريحة، وهى بعيدة فى الواقع عن المباشرة والبساطة ، رغم أن المباشرة والبساطة من مكوناتها الأساسية، نفهم ذلك بتحليل الخبرة القرائية ؛ لأنها تحدث فى الزمن، إنها تفعل شيئًا وتدفعنا لعمل شىء . وأستطيع أن أذهب إلى أبعد من ذلك وأتناقض مع ويمزات وبيردسلى وأقول إن ما تفعله الجملة هو فى الواقع ما تعنيه.

منطق الاستجابة وبنيتها

أريد أن أقترح هنا أنه لا توجد علاقة مباشرة بين معنى الجملة (فقرة أو رواية أو قصيدة) وبين معانى كلماتها. أو ، وحتى تكون المسألة أقل استفزازًا، أن الحقائق

التى يحملها كل تعبير، وهى بمنزلة الرسالة التى ينقلها، ليست إلا مكونًا من مكونات المعنى ، وهى بالتأكيد لا يمكن أن تتطابق معه. فالخبرة بالكلمات، الخبرة ذاتها وليس ما يدور حولها من حديث، هى معنى هذه الكلمات.

وترتيبًا على ذلك نجد أنه من المستحيل أن نعنى الشىء نفسه على وجهين مختلفين أو أكثر، رغم أننا نميل إلى الاعتقاد بأن ذلك يحدث طوال الوقت. يحدث ذلك عندما نستبدل بخبرتنا المباشرة باللغة لونًا من التأويل أو التجريد لهذه الخبرة، وبذلك نعرض خبرتنا باللغة للخطر. إننا نحتال لكى ننسى ما حدث لنا فى حياتنا مع اللغة ، فننأى بأنفسنا بعيدًا ، كلما أمكن ، عن الحادثة اللغوية قبل أن نخبر عنها. فنقول مثلاً إن عبارة the book of the father وعبارة The father's book تعنيان الشىء نفسه وننسى أن كلمة father وكلمة book يشغلان موقعين مختلفين فى التوكيد حسب خبراتنا المختلفة ؛ والتورط فى هذا النسيان يفضى بنا إلى الاعتقاد بأن جملاً مثل الجملتين الآتيتين تختلفان فى الشكل بينما تتساويان فى المعنى: يقول وايتهد:

> The fact is concealed by the influence of language, moulded by science, which foists on its exact concepts as though they represented the immediate deliverances of experience.

هذه الحقيقة يتم إخفاؤها بواسطة تأثير اللغة فالعلم الذى يقدم لنا مفاهيم دقيقة يصوغها كما لو أنها كانت الأحكام المباشرة للخبرة.

ويقول والتر باتر:

> And if we continue to dwell in thought on this world, not of objects in the solidity with which language invests them, but of impressions, unstable, flickering, inconsistent, which burn and are extinguished with our consciousness of them, it contracts still further.

وإذا ما واصلنا التعمق فى التفكير بهذا العالم ، لا من خلال ما تطرحه اللغة علينا من موضوعات منتهية (مستقرة) ، بل من خلال التفكير فى التصورات الغامضة المضطربة المتناقضة البعيدة عن الاتساق ، فإن هذا العالم يصبح آخذًا فى الاضمحلال.

قد تغرينا هاتان الجملتان بأن نقول إنهما : تفعلان الشىء نفسه: وهو أن اللغة التى تتشدق بالدقة تعمل فى الوقت نفسه على طمس التغير المتواصل وجلب الفوضى التى هى من سمات الخبرة الفعلية لها. والواقع أن هاتين الجملتين تؤديان هذه الوظيفة بتأملهما عند مستوى عال من التعميم. فى حين لا يتساوى أداؤهما فى ميزان الخبرات الفردية التى يحياها كل قارئ على حدة ، ومن ثم لا يكون المعنى واحدًا فى كل حالة.

وإذا بدأنا بالنظر فى جملة وايتهد، سنجد أنها لا تعنى فى الواقع ما تقول ؛ لأن القارئ يختبر، وهو ينتقل بين مفرداتها، ثبات العالم الذى تزعم أنها تنكره، فكلمة " حقيقة " fact تسعى لإثبات فكرة دقيقة من خلال مفهوم البعد عن الدقة ، وبالرجوع إلى مدلولها – وهو طبيعة الخبرة المفتقرة أساسًا للنظام والترتيب – فإن القارئ يقوم بأداء الفعل الأساسى المطلوب منه من خلال هذه الجملة وهو وضع الأشياء فى مكانها.

ليس هناك افتقار للنظام والترتيب لا فى هذه الجملة ولا فى خبرتنا بها. فكل جزء منها يتصل منطقيًا بسابقه ويمهد الطريق لما يأتى بعده، ولما كان اهتمامنا الفعلى وتركيزنا يأتى عند مواضع العلاقة، فإن الجملة تنشطر بفعلنا القرائى إلى متوالية من المساحات المنفصلة تحكم كل واحدة منها لغة اليقين، حتى شبه الجملة: " as though they represented كما لو أنها كانت تمثل" يقع تحت هذه المقولة ؛ لأن التشديد فيه يتركز على الفعل الذى يحملنا بعد ذلك على انتظار كلمتى " deliverances of experiences الأحكام المباشرة للخبرة". باختصار تتنبأ الجملة من خلال فعلها فينا بالسمة المرتبة والمنسقة للخبرة الفعلية وهذا هو معناها.

وعلى هذا النحو يمكن النظر إلى جملة باتر باعتبارها محملة منذ البداية بأعراض التدمير الذاتى، إن أقل الكلمات قوة فى التعبيرين الأولين هى كلمة " not" التى غمرتها فى الواقع الكلمات التى تحيط بها: language, solidity, objects, world وعندما يصل القارئ إلى كلمة " but " فى عبارة: " but of impressions بل هو من مفاهيم "concepts يجد نفسه يسكن فى "عالم" من موضوعات محددة وثابتة. إنه عالم من كلمات فى واقع الأمر أنشأه، إلى حد بعيد، تصور القارئ نفسه بينما هو يقوم بأداء الأفعال النحوية التى تؤكد ثبات ظاهر ذلك العالم، وبالرجوع للوراء انطلاقًا من ضمير المفعول them إلى كلمة أشياء objects نجد أن القارئ يخصص لكلمة objects مكانًا فى الجملة (فما يمكن الرجوع إليه لابد أنه موجود) ومكانًا فى ذهنه. بيد أن هذا العالم نفسه لا يكتمل بناؤه إلا فى النصف الثانى من الجملة. فمايزال هناك اعتماد - ولو حائرًا - على خبرة القراءة . إلا أن موضع الإحالة هنا هو كلمة " impressions انطباعات " ومنظومة الكلمات التى تأتى بعدها " unstable، flickering، inconsistent التى تعمل على إبراز تقلبها وضعفها. إن باتر يقترف الخداع نفسه الذى يحذر منه. ولكن خداعه يمثل الجزء الأول من إستراتيجية. ويتمثل الجزء الثانى من هذه الإستراتيجية فى تفكيك (تحطيم) تماسك الوهم الذى صنعه. فكل مرحلة تالية من مراحل الجملة تأتى أقل دقة من سابقتها ؛ لأنه فى كل مرحلة تالية يواجه القارئ بضعف فى موقفه من الجملة. وعندما يضيع الوجود المادى لهذا العالم حين يصل إلى ضمير الفاعل غير العاقل " it " فى عبارة" إنه آخذ فى التقلص " it contracts still further فإنه - أى القارئ - لا يصير بين يديه شىء.

أستطيع القول - إذن - إن الجملتين تشيران على الأقل إلى الدرجة نفسها من البصيرة. ولكن هذه العبارة الصغيرة لا تريحنى ؛ لأن كلمة " البصيرة، " ..insight(*)

(*) insight معناها « الحس النقدى » كما ترجمها الدكتور جابر عصفور فى معرض حديثه فى كتاب بول ديمان "Blindmen and Insight" (انظر كتاب « على ضفاف الثقافة : حوارات حول المستقبل » لعمرو عبد السميع ص . (١٠٤) (المترجم).

تدل على أنى قد وجدت الحل فى الوقت الذى أفتقده . وهذا بالضبط هو الفرق بين الجملتين. فوايتهد يجعلك على مقربة من العالم الدقيق المهذب والمنظم والمحكم، بينما يجعلك باتر تختبر هذا العالم وهو يذوب تحت قدميك لأنك تمتلكه . ولا يتم لك ذلك إلا إذا أصبحت على مسافة من الجمل التى يظن بترادفها، وهذا ما لا يسمح به التحليل الذى ينطلق من لغة الفعل doing والحدوث happening .

وثم ملمح آخر من ملامح المنهج يظهر من تحليل جملة باتر، وهو استقلاله عن المنطق اللسانى. فإذا سألنا قارئًا دون ترتيب سابق أن يشير إلى أهم كلمة فى العبارة الثانية " ما تطرحه اللغة من أمور منتهية not of objects in the solidity with which language invests them فربما يشير إلى كلمة ليس not ؛ لأنها كمحدد منطقى تضبط كل شىء يأتى بعدها، ولكنها كأحد العناصر فى خبرة ، فإن دورها فى الضبط ينحسر لأنها لا تدخل فى مجال تركيزنا حين تتجلى العبارة للذهن ؛ لأن هناك، كما رأينا، متوالية متصلة من الكلمات الأكثر فعالية تعمل ضدها وتغمرها فى النهاية. أريد أن أقول إنه فى أى تحليل للجملة كشىء " object" فى حد ذاته يتألف من كلمات مرتبة حسب علاقات تركيبية منطقية syntactological فإن not تبرز بجلاء ، بينما تتجلى فى أكثر لحظات ضعفها فى أى تحليل يصدر عن خبرة القارئ.

إن القضية تصبح أشد وضوحًا وربما أكثر إثارة فى هذه الجملة من مواعظ جون دن :John Donne

> **And therefore, as the mysteries of our religions are not the objects of our reasons, but by faith we rest on God's purpose (it is so, O God, because it is thy will it should be so) So God's decrees are ever to be considered in the manifestations thereof.**

وعلى ذلك ، ولأن هذه الأسرار هى أسرار عقيدتنا المقدسة فهى ليست من غايات عقلنا ، بل بالإيمان نتعلق بقضاء الله وقدره (يا إلهى ، إرادتك قضت بذلك)، هى أحكام الله موضع تأمل واعتبار على الدوام فى تجليها من ذلك الطريق.

هنا نجد أن أداة النفى not، وهى أيضًا علامة منطقية ، قد أطاحت بها البنية نفسها التى هى لبنة فيها ؛ لأن هذه البنية تحمل القارئ - على نحو متواضع ولكن مؤثر - على القيام بالأداء الدقيق لتلك العمليات الذهنية والتى لا تجد مشجعًا لها فى المعنى الإخبارى للجملة - أى ما تقوله الجملة. مما يعنى إعادة صياغة الكلمات التى تسبق القوسين قد تغدو على النحو التالى: "إن أسرار العقائد والدين ليست من عقلنا the mysteries of our religions are not the objects of our reasons ، ولكن الفعل العادى المبنى على فهم العبارة: "وعلى ذلك ... " Therefore يقتضى منا - على نحو لا مفر منه - أن نحكم العقل فى أمور العقيدة ؛ فالكلمتان لهما تأثير يجعل من استجابتنا الأولية لهذا الجزء من الجملة ضربًا من التوقع فتضطرنا لانتظار شبه الجملة الذى يتبع الرابط soلتكملة التابع المنطقى الذى بدأته عبارة " من ثم ، -there fore " ولكن عندما تظهر soهذه نجد أنها تختلف عن تلك التى توقعناها ؛ لأنها أصبحت لازمة للحكم الإلهى "يا إلهى، فإرادتك قضت بذلك." وهى لازمة سببية أكثر واقعية مما يُرى فى الواقع أو يوصف بلغة بشرية. بيد أن المتكلم يكمل عبارته الجديدة المُفَسِّرةَ والمرتبة، وكأن هدفها الخبىء (كونها نافذة إلى الحقيقة) لا يزال واقعًا لا شك فيه. وينشأ عن ذلك أن يصبح القارئ يقظًا لعدم كفاية العملية ذاتها التى تورط فيها من الإعراب ، وفى الوقت نفسه يسلم بضرورة مواصلتها فى إطار الفرضيات الواهية لها.

والحق أن الناقد الشكلى لهذه الجملة سيكشف التوتر القائم بين استخدامى " so" فأحدهما مرادف لـ " therefore" والآخر اختصار لعبارة " ليكن كذلك so be it " وقد يذهب التحليل إلى أن العلاقة بينهما انعكاس للعلاقة بين أسرار العقيدة وأعمال العقل. ولكنى لا أحسب أن التحليل الشكلى يمكن أن يصل بنا إلى نقطة نرى عندها الجملة وطريقة الخطاب التى تدل عليها كدعابة فارغة تقلل من قيمتها الذاتية (كلمة thereof ومعناها " بسبب ذلك " تستخف بكلمة "therefore ومعناها : ولذا) ويستجيب القارئ لهذا ويقع ضحية له. باختصار ، وأنا أكرر ما قلته ، إن دراسة الكلام بعيدًا عن الذات الواعية التى تستقبله تغامر بضياع الكثير مما يحدث. إنها مغامرة يخفف من وطأتها التحليل عندما يتبنى لغة الفعل والحدوث.(٥)

ثم إن هناك ميزة أخرى يتميز بها هذا المنهج وهى قدرته على تناول الجمل (والأعمال الأدبية) التى لا تعنى شيئًا، بمعنى أنها الأعمال التى تستعصى على الفهم ولا تصنع معنى. فالأدب كما يقال أغلب الوقت (مدحًا أو قدحًا) متهم بأنه يتألف من مثل هذا الكلام على الإجمال. (من التعليقات الجديرة بالاهتمام حول ديلان توماس وأنصار نظرية الانحراف فى اللغة الشعرية أن الأمثلة التى يستعينون بها مأخوذة من أعمال دن Donne فى أحيان كثيرة) . إن التباين الحاد بين المعنى ولغو الكلام يضيع فى التحليل القائم على خبرة القارئ بما يصاحب ذلك من أحكام القيمة والحديث عن المضمون ؛ لأن المكان الذى تتم فيه صناعة المعنى أو لا تتم هو عقل القارئ وليس الصفحة المطبوعة أو ذلك الفراغ الذى يقع بين دفتى كتاب. ولكى أضرب المثل على ذلك ، سأتحول مرة أخرى وأخيرة إلى جملة من كتاب باتر:

> **This is at least of flame-like, our life has, that is but the concurrence, renewed from moment to moment, of forces parting sooner or later on their ways.**

إن حياتنا التى تشبه على الأقل اللهب، ليست سوى التقاء يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى التى ترتحل عاجلاً أو أجلاً إلى سبلها.(*)

عن قصد تحبط هذه الجملة رغبة القارئ الطبيعية فى تنظيم التفصيلات التى تقدمها. وفى وسع هذا القارئ مثلاً أن يلمس كيف تختلف الخبرة بها لو أننا استبدلنا بعبارة " التقاء يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى concurrence renewed from moment to moment, of forces " عبارة التقاءات القوى concurrences of forces " فالأولى تنتج ، بل تشجع على ، تشكيل صورة مادية لها وجود مادى فى الفراغ ؛ لأن العقل يتصور قوى منفصلة واضحة المعالم تتقارب بطريقة مرتبة حتى تلتقى عند نقطة لتأخذ فى التشكل من جديد، ولكنها تظل فى حيز الإدراك والسيطرة (ذهنيًا). والثانية تمنع، عن عمد، تلك الصورة من التكون، وقبل أن يستجيب القارئ

(*) ترجمها الدكتور . جابر عصفور فى المرجع السابق ، ص ١٩٦ . وهى ترجمة تفى بالغرض . (المترجم)

بشكل كامل، لكلمة "التقاء "concurrence فإن الفعل renewed يتجدد" يجعل الموقف الزمنى للحركة بعيداً عن الوضوح. فهل حدث الالتقاء من قبل؟ هل يحدث الآن؟ ورغم أن عبارة " من لحظة إلى أخرى " from moment to moment تجيب عن مثل هذه الأسئلة، وهى تفعل ذلك على حساب الفرضيات الكامنة خلفها، فإنه ، أى شبه الجملة ، لا يترك فرصة أمام كل ما هو شكلى ويمكن تخطيطه بوصفه "عملية" process, فالالتقاء متاح بين كلمتى "لحظة" و "للقوى" ولكن فى اللحظة التالية ، وهى اللحظة التى يفهم فيها القارئ كلمة " ترتحل "parting فإنهما ينفصلان. هل فعلاً ينفصلان؟ إن عبارة "عاجلاً أو آجلاً "sooner or later تحبط هذه المحاولة الجديدة للعثور على النمط والاتجاه فى عبارة "فى حياتنا " our life ومرة أخرى ينحرف القارئ مكانيًا وزمانيًا. إن العائق الأخير نحو النظام هو فى كلمة الجمع "سبل، " ways التى تحول بين "الخيال" وبين النزول فى طريق واحد إصراراً على المصادفة والعفوية لما يحدث عاجلاً أو أجلاً.

لا شك أن هذه القراءة للجملة (لتأثيراتها) تغض الطرف عن وضعها كجملة منطقية. فعبارة " التقاء يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى concurrences renewed "from moment to moment لا تعنى شيئًا من موقفها كعبارة تتفق مع أمر آنى فى العالم الواقعى؛ ولكن كونها تأبى شيئًا على ذلك النحو الاستطرادى، ينشئ الخبرة التى هى معناها، وتحليل هذه الخبرة بدلاً من تحليل المضمون المنطقى من شأنه أن يسفر عن معنى من نوع خاص – وهو المعنى القائم على خبرة القارئ – معنى يمكن استخراجه حتى من اللامعنى.

وثمة إجراء آخر مشابه يمكن تطبيقه على وحدات أكبر من الجملة. إننا نجد فى محاورة فايدروس ، وهى إحدى محاورات أفلاطون المثيرة للجدل ، لونًا من التناقض الذى ينقلب على الذات، فالمحاورة تنتهى بالجزم بأنه " ليس هناك عمل يستحق الاهتمام الجدى سواء أكان هذا العمل مكتوبًا أو مرويًا ... " والواقع أن وجود المحاورة نفسه يناقض ما انتهت إليه. وهذا الحرج أو هذا التناقض هو الذى حدا بالنقاد لأن ينكبوا على البحث عن الوحدة العضوية والاتساق فى "محاورة فايدروس" ،

وتجيءُ هذه الكتابات رداً على فقرات مزعجة من حوارات الكتاب فى محاولة لشرحها وتأويلها. إن هذه الكتابات تسعى لاكتشاف الوحدة والاتساق الداخلى فى "محاورة فايدروس" ، وكذلك للتدليل على تماسكها كعمل فنى متكامل فى ذاته. ولكن عندما نبحث عن تماسك المحاورة واتساقها فى خبرة القارئ بها فهذا أجدى منه فى بنيتها الشكلية، فإن عدم الاتساق لا يغدو مشكلة كبيرة تحتاج إلى حل؛ لأن عدم الاتساق يصبح المدخل الذى نعرف من خلاله كيف يعمل العمل. فبدلاً من حجة واحدة مؤيدة بالبرهان، تطرح كل حجة منها سؤالاً بشيء من الحذر، وينشأ عن ذلك سجال يفضى إلى استنتاج واضح لا لبس فيه. ولكن فرط الترتيب يجعل الولوج إلى روح أى من هذه الوحدات المستقلة بذاتها وافتراضاتها بمنزلة الرفض الضمنى لروح الوحدة السابقة عليها مباشرة وافتراضاتها . نجد مثالاً واضحًا على ذلك فى العلاقة بين حديث (ليزياس) والحديث الأول الذى أدلى به سقراط. فحديث ليزياس عرضة للنقد ؛ لأنه لا يتسق مع تعريف الخطاب الجيد . وكل خطاب مثل الكائن الحى يجب أن يتصف بالكمال وكأن له جسداً خاصًا به لا ينقصه رأس أو قدم ولا جزع ولا شيء من الأطراف ، وهى أجزاء تتآلف على نحو لا يرفض معه جزء جزءًا ، ولا يخرج منه جزء عن طاعة الكل.(٦) كان سقراط ، فى الواقع حريصاً كل الحرص على ألا يفرض أى مقياس من مقاييس الحكم غير مقياس الترتيب ولم يكن يهمه كناقد غير الترتيب وليس الابتكار أو وثاقة الصلة بالموضوع. ومن ثم كانت جهود سقراط عرضة للنقد لما بها من عدم الاتساق ، وقد تضاعف عدم الاتساق هذا ، رغم ذلك ، بسبب فعالية أعماله كنموذج للبلاغة والبيان. وبعبارة أخرى موجزة نقول: "إن حديث ليزياس ردىء ؛ لأن أجزاءه لا يألف بعضها بعضاً ، وحديث سقراط ردىء ؛ لأن أجزاءه يألف بعضها بعضاً.

ورغم أن سقراط وفايدروس لا يقران بهذا التناقض فإن القارئ الذى صادفته – ربما لا إرادياً – مقاييس الحكم التى أرساها الفيلسوف نفسه – لابد أنه وقع على هذا التناقض وأراد (ضمنيًا) أن يفعل شيئًا بصدده. وما يفعله (أو يجب أن يفعله) هو أن يدرك أنه حين يدين حديث سقراط فإنه يؤسس لمستوى جديد من عدم الاتساق ، وهو مقياس من شأنه أن يضعف الأساس الذى بنيت عليه المناقشة (وكذلك خبرته

القرائية.) وعند تلك اللحظة يكون هذا الجزء الأول من المحاورة قد حقق هدفه الذى يتمثل – وهو ما ينطوى بدوره على تناقض ظاهرى – فى الوصول بالقارئ إلى نقطة لا يصبح عندها مهتمًا بالقضايا التى تتناولها ، وهو لم يعد مهتمًا ؛ لأنه أدرك أن القضايا الحقيقية توجد على مستوى عال من التعميم وعلى نحو يقتصر على الشكل الجدلى والخبرة ؛ إن هذا الكم من النثر والمناقشة كان حَرِيًّا بأن يصبح سببًا فى تركه وهجره.

وليس هذا نهاية الأمر على أى نحو من الأنحاء. إنه النموذج الذى يحث القارئ على التفكير فى فرضيات قد يؤمن بها، ثم يدفعه بعد ذلك إلى إعادة النظر فى هذه الفرضيات بل دحضها، وهذا كثيرًا ما يحدث. ففى الجزء الأوسط من المحاورة يتفق الطرفان على النظر فى موضوع الكتابة الجيدة والكتابة الرديئة ، ويقيم (سقراط) الدليل ضد الموقف السوفسطائى الذى يقول: "قد يهمل الخطيب ما هو جيد لأن الإقناع يتحقق من الشىء الذى يبدو أنه حق ... وليس من الحقيقة ذاتها ... الحقيقة الصحيحة البعيدة عن الزيف " (ص. ٤٦) . ويرد سقراط بأن الهدف الأساس لأى "متكلم كفء" هو أن يلم بحقيقة الأشياء والموضوعات ؛ لأنه إذا لم يفعل ذلك – وهنا يتوقع القارئ توازنًا بين الكتابة الجيدة وصلتها بالاهتمام بالحقيقة – سيصبح عاجزًا عن الخداع (عندما يريد امرؤ إقناع امرئ آخر بغير الحق وهو مدرك له، فعليه أن يَلُمَّ وبدقة بأوجه الشبه والاختلاف فى الحقائق). وبينما يرتبط الفن والحقيقة بسياق واحد هو السياق المبنى على عمل البلاغة ، وهى بلاغة قوامها التلاعب بالألفاظ والعبارات، فإن شرخًا ينشأ بينهما فى سياق آخر وهو سياق الأخلاق الذى بدأنا بتبنيه فى بداية هذه المناقشة. ينبغى ألا يكتفى القارئ بالنظرية القديمة التى تقول إن الحديث المتقن ليس بالضرورة هو الحديث "الصحيح" (بالمعنى الأخلاقى) ، بل يجب أن يدرك أن الحديث المتقن " حَرِىٌّ بأن يصبح سلاحًا فى ترسانة أعداء الحقيقة". فما كان فى البداية مقياسًا للحكم الصحيح الذى يلجأ إليه (سقراط) وفايدروس والقارئ أصبح الآن يرى على أنه مقياس يضر بالفهم الجديد الذى يبرز الآن ولو تدريجيًا من خلال المحاورة.

إن أهم كلمة فى جملتى الأخيرة هى كلمة " يرى" ؛ لأنها توحى بأن ما عالجه كتاب فايدروس لم يكن مناقشة لقضية بل هو "رؤية" ؛ لأننا لا نخرج بشىء حين ننظر إليها بوصفها مناقشة تفضى إلى استنتاجات محددة. فسقراط لا يتوقف فيها عن الاستنتاجات التى يهجرها بعد ذلك ودون تعليق. فهى – إذن – محاولة لتهذيب الرؤية لدى القارئ؛ لأن تناقضاتها ولحظات التعتيم التى تستعين بها تصبح دعوات للدراسة المتعمقة للمقدمات المنطقية التى تذعن لها بيسر شديد. إن القارئ الذى يقبل هذه الدعوات سيجد، حين يعيد ترتيب خطواته، أن الجمل الخبرية والعبارات التى بدت فوق النقد والاعتراض تصبح موضع ريبة، ومن ثم تصبح طرائق التفكير التى كانت تبدو مناسبة للموضوع هزيلة على نحو مريع. وكما يلاحظ سقراط فيما بعد، فإن الجمل والعبارات والمقدمات والنتائج لم تتغير (فالكلمات المكتوبة ... لا تنفك تنبئك بالشىء نفسه المرة تلو المرة.) ويحاول القارئ الاستغناء عن كل جزء ينتهى من قراءته؛ لأنه قد تجاوز مستوى الإدراك الذى يمثله.

إن عملية قراءة محاورة " فايدروس " إنما هى استهلاك لها ؛ لأن معنى كل نقطة يتأسس على الانتقال بك إلى النقطة التالية لها (الأمر الذى لا يتم ببلاغة الأسلوب) التى هى ليست مجرد نقطة (بلغة المنطق) بوصفها مستوى من الفهم. وبذلك يكون العمل مستهلكًا لذاته ، كأنه تطبيق تمثيلى لخبرة القارئ بالسلم الأفلاطونى الذى كلما رقى فيه درجة لفظها للتخلص منها. وتتمثل الدرجة الأخيرة ، بطبيعة الحال ، فى الحدس الذى يتكئ عليه القارئ وهى الدرجة التى يرفض عندها القارئ الأعمال الفنية المكتوبة وهو رفض – بعيدًا عن كونه يناقض ما سبقه – بمنزلة الوصف الدقيق لما كان يفعله القارئ فى هجره المتكرر للمراحل المتعاقبة فى المناقشة. إن المعنى الذى كان إشكاليًا فى بنية مناقشة منغلقة على ذاتها يصبح معنى تامًا فى بنية خبرة القارئ.

إن محاورة فايدروس تعد نقدًا أساسيًا لنظرية الاتساق الداخلى من وجهة النظر الأدبية؛ وذلك بتطابق الإعجاب بالأعمال الفنية متقنة الصنع مع الإحساس بالنظام لدى الفعل المدرك (بمعنى التلقى). إنه يوفر حجة قوية لطرد الشاعر الجيد الذى هو

احتماليًا المخادع الجيد. في وسعنا أن نستبعد القضية الأدبية ونستفيد بذلك من المحاورة. وإذا كانت قوانين البداية والوسط والنهاية قوانين نفسية أكثر منها تابعة للشكل (أو الحقيقة) ، فإن النقد الذى يتخذ من التكامل البنائى للعمل الفنى نقطة ارتكازه يضل الطريق دون ريب. إن البداية والوسط والنهاية حرية بالخبرة بالعمل وليس بالعمل فى ذاته. وهذه نظرية من شأنها أن تنصف أعمالاً مهمة مثل ملكة الجان The Fairy Queen التى كانت هدفًا للنقد ؛ لأن عوالمها الشعرية تفتقر للوحدة العضوية والتماسك الفنى.(٧) ومن شأن هذه النظرية أيضًا أن تعين الناقد على الخروج بتفسير أكثر دقة لأعمال لها ملامح شكلية بارزة إلى حد جعل النقاد ينطلقون من هذه الملامح الشكلية إلى الحديث مباشرة عن المعنى دون أن يكلفوا أنفسهم عناء البحث عن العلاقة المباشرة بين هذه الملامح الشكلية الواضحة وعملها فى خبرة القارئ .

وليس مصادفة أن يظهر هذا التحليل لمحاورة فايدروس قدرة هذا المنهج على التعامل مع وحدات أكبر من الجملة. ومهما كان حجم الوحدة التى يتناولها يظل نشاط المنهج متمركزًا فى خبرة القارئ بها، وتظل آلية عمل المنهج هى السؤال السحرى: ماذا يفعل هذا؟ وتصبح الإجابة عن هذا السؤال أكثر صعوبة بطبيعة الحال مما لو كانت الوحدة مدار البحث جملة واحدة. فعدد المتغيرات يتضاعف وتزداد الاستجابات على اختلافها وتزداد همة القارئ للحاق بها، وتتعدد بذلك السياقات التى تحكم التدفق الزمنى لخبرة القراءة. سوف نتناول بعضًا من هذه المشكلات فيما بعد. أما الآن فإنى أستطيع أن أخلص إلى القول بأن الكثير مما نسميه الخبرة الأساسية لعمل ما (وليس المعنى الأساسى) يحدث على كل المستويات الممكنة، وكمثال على ذلك سوف ننظر سريعًا فى رحلة الحاج Pilgrim's Progress . فعند نقطة معينة فى الملحمة النثرية التى كتبها بنيان(*) يسأل كريستيان سؤالاً ويتلقى الإجابة عن سؤاله:

(*) جون بنيان (١٦٢٨- ١٦٨٨) كاتب إنجليزى من أهم كتبه « رحلة الحاج » التى كتبها (١٦٧٨ - ١٦٨٤) وهو فى السجن بتهمة الوعظ دون ترخيص من السلطات . (المترجم)

كرس: هل هذا هو الطريق إلى المدينة السماوية ؟(*)

الراعى: إنك على الطريق بالضبط. You are just in your way

لقد طرح السؤال فى سياق افتراضات محددة بشأن العالم وثبات الأشياء فيه، وإمكانية معرفة أين نحن من هذا العالم ، تأسيسًا على المسافات المقدرة والأماكن المعينة. ورغم أن الإجابة مرضية إلى حد بعيد فى حدود هذا السياق المزعوم؛ فإنها تتحدى هذا السياق أيضًا ، أو إذا تحرينا الدقة ، تدفع القارئ لتحديه بإرغامه على الاستجابة للتورية فى كلمة "just". إن العجز عن تفادى التورية ينعكس سلبًا على السؤال ونظرته للعالم التى يؤديها؛ بل توحى بنظرة أخرى للعالم، تكون فيه التموضعات المكانية ذات معان افتراضية باطنية، وكونك على الطريق لا يعنى الصلة المباشرة بالطريق المادى الذى قد تكون عليه. فإذا كان كريستيان يريد أن يكون على الطريق حقًا ، فعليه أن يفهم أن يكون الطريق داخله قبل كل شىء، ثم يكون هو على الطريق بعد ذلك، لا يهم أن يكون هذا الطريق ماديًا.

إن المعنى يتحقق فى كل ذلك من خلال المواجهة بين القارئ وبين كلمة " just " أو قل من خلال خبرة القارئ بكلمة just التى جاءت تعليقًا لا على كريستيان حين سأل سؤاله فقط، إنما على القارئ الذى أخذ السؤال مأخذ الجد، أى دون تبسط. وما حدث للقارئ بسبب قراءته لهذا الكم القليل من الكلمات هو الخبرة الأساسية لقراءته لرحلة الحاج. ومرة أخرى لا يركن القارئ للصيغ الزمكانية للفكر لكى يقدمها ناقصة عندما يثبت عجزها عن احتواء رؤى العقيدة المسيحية. وسوف تكون المستويات المتعددة التى تجرى عليها هذه الخبرة الأساسية مادة لقراءة كاملة لرحلة الحاج فى المستقبل القريب.

المنهج صالح - إذن - للتطبيق على الوحدات الأكبر ، وتظل بعد ذلك الخصائص الأساسية التى لا تتغير ممثلة : فى

(*) أراد بنيان أن يحدث تورية باستخدام كلمة just حيث تحتمل الكلمة معنيين الأول وهو القريب وهو غير المراد « وحسب » أما الثانى البعيد فهو « بالضبط » . (المترجم)

١- أنه يأبى أن يسأل السؤال الذى يقول: ماذا يعنى هذا العمل أو ذاك؟

٢- أنه يفسح المجال أمام تحليل لا للملامح الشكلية بل للاستجابات المتصاعدة لدى القارئ فى علاقته بالكلمات وهى تتوالى واحدة إثر أخرى .

٣- أن النتيجة فى النهاية هى وصف لبنية الاستجابة التى قد تكون لها علاقة مباشرة أو حتى متناقضة مع بنية العمل كشىء فى حد ذاته.

وهم الوهم العاطفى

ناقشت فى الصفحات السابقة قضية المنهج التحليلى الذى يجعل من القارئ نقطة ارتكازه الأساسية وليس النص. وسوف أتناول فيما تبقى من هذا المقال بالتحليل بعض الاعتراضات الأكثر وضوحًا على هذا المنهج. يتمثل الاعتراض الرئيس بطبيعة الحال، فى أن النقد العاطفى يدفع المرء بعيدًا عن الشىء ذاته بكل ما له من وجود مادى نحو الانطباعات المبدئية الناقصة لقارئ متغير متقلب. ولمثل هذه المناقشة أبعاد متعددة تحتاج إلى إجابة متعددة الأوجه.

أولاً آمل أن أكون قد أجبت عن تهمة الانطباعية من خلال بعض النماذج التى قمت بتحليلها أعلاه. على أن التمييزات المطلوبة التى يقدمها المنهج تناسب حتى أكثر النقاد حساسية. ومرد ذلك، إلى حد كبير، أننى فى مقولة الاستجابة لم أتناول "الدموع" ونوبات القشعريرة ... وأعراضًا أخرى نفسية[٨] فحسب بل ، اشتمل تحليلى على جميع العمليات الذهنية الدقيقة المتضمنة فى عملية القراءة بما فى ذلك صياغة أفكار كاملة وإطلاق أفعال الحكم أو الرجوع عنها ، وصنع النتائج المنطقية وتتبعها ؛ وكذلك فإن إلحاحى على الضغوط المتراكمة لخبرة القراءة يضع قيودًا على الاستجابات الممكنة لكلمة أو لعبارة ما.

ويبقى الاعتراض الأكبر وهو أنه حتى إذا استطعنا وصف استجابات القارئ ببعض الدقة فلماذا نعنى بها؟ خاصة وأن النص بوصفه حقيقة موضوعية ملموسة

يكون فى متناول أيدينا طوال الوقت (فالقصيدة نفسها كشىء محدد يصلح موضوعًا يجرى عليه حكم نقدى محدد ، تميل إلى الاختفاء.) وردى على هذا الاعتراض بالغ البساطة؛ فكون النص حقيقة موضوعية ينطوى على وهم وتضليل خطيرين ، ومصدر الخطر هو أن هذا الوجود مقنع من الناحية المادية. ويتركز الوهم أيضًا فى مقولة إن النص مكتف بذاته ومكتمل. فالسطر المكتوب أو الصفحة المكتوبة لها وجود بلغ من الوضوح حدًا بحيث تستطيع أ ن تمسك بها بين يديك أو تلتقط صورة لها أو تضعها على مكتبك؛ لهذا فربما نظن أنها المستودع الوحيد لكل معنى أو قيمة تقترن بها. وذلك هو الافتراض الخفى وراء كلمة مضمون. إن السطر الشعرى أو الصفحة النثرية أو الكتاب يحتوى على كل شىء.

انطلاقًا من وجهة النظر هذه يمكن القول إن الميزة الكبرى للفن الحركى تتمثل فى أنه يدفعك للوعى به كشىء متغير، ومن ثم تنتفى شيئيته انتفاءً كاملاً ، ويدفعك الفن الحركى للوعى بذاتك وأنت فى تغير مشابه. لا يسمح الفن الحركى بالتفسير الثابت لأنه يأبى أن يكون ثابتًا ، ويأبى أن يتركك ثابتًا فى مكانك أيضًا. وهو أثناء عمله يجعل الدور التحقيقى للباحث (القارئ) أمرًا لا مفر منه. والأدب فن حركى بيد أن الوجود المادى الذى نزعمه له يحول بيننا وبين رؤية طبيعته الأساسية حتى ونحن نختبره. إن وجود الكتاب فى متناول اليد أو فوق رف المكتبة وإدراج عنوانه فى قائمتها، كل ذلك يغرينا بالتفكير فيه بوصفه شيئًا ثابتًا لا يتحرك. وكذلك عندما نضع كتابًا على المنضدة فإننا ننسى أنه كان يتحرك ونحن نقرأه (من خلال الصفحات التى تقلب والسطور التى تغازل الماضى بعد كل نظرة) وننسى أيضًا أننا كنا نتحرك معه.

إن النقد الذى يتعامل مع القصيدة ، بوصفها شيئًا يقع عليه حكم نقدى محدد ، يجعل من ذلك النسيان قاعدة؛ إنه يحول الخبرة الزمانية إلى خبرة مكانية. إنه نقد يقف على مسافة خطوة من العمل وبنظرة واحدة عجلى يستقبل جملة كاملة أو صفحة كاملة أو حتى عملاً كاملاً، من شأن القارئ أن يفهمه (هذا إذا كان يفهمه) بشىء من التأنى لحظة بلحظة. إنه نقد يعمل على الأبعاد المادية للعمل الفنى، وفى إطار هذه

الأبعاد يحدد البدايات والوسط والنهايات ويكتشف توزيعات التواتر ويتعقب أنماط الصورة المجازية ويظهر بالرسوم البيانية أطوار التعقيد (بشكل رأسي فى الواقع) كل ذلك دون الأخذ فى الاعتبار العلاقة (إن وجدت) بين معطياته وقوته العاطفية. إن السؤال الذى يطرحه هذا النقد هو: ما الذى يجرى داخل العمل؟ بدلاً من السؤال الذى يقول: ماذا يفعل العمل ؟ إنه نقد يزعم الموضوعية ظلمًا لأنه يتجاهل عن عمد الشيء الموضوعى الحقيقى وهو " نشاط القراءة". إننا نرى أن التحليل بلغة الفعل والحدوث هو التحليل الموضوعى حقًا؛ لأنه يدرك مرونة خبرة المعنى وحركيتها ، ولأنه يضع أيدينا على الفعل الواعى المؤثر للقارئ.

ولكن أى قارئ ؟ ألا أتحدث عن نفسى حين أتحدث عن استجابات القارئ جاعلا من نفسى وكيلاً عن الملايين من القراء الذين هم بالطبع مختلفون؟ الإجابة فى الواقع بنعم ولا ؛ (نعم) بمعنى أن آليات الاستجابة لا تتشابه لدى كل اثنين من القراء، و(لا) إذا دللنا على أن تفرد الفرد يجعل التعميم بشأن الاستجابة مستحيلاً . وهنا يتسع المنهج لنظريات اللسانيات الحديثة ولا سيما نظرية المقدرة اللغوية. وهى نظرية مؤداها أنه من الممكن أن نصف نظامًا لغويًا يشترك فيه كل ناطق به.(٩) وهذا الوصف إذا تم تحقيقه يصبح "نموذج مقدرة" ويتوافق من قريب أو بعيد مع الآليات الداخلية التى تتيح لنا معالجة (فهم) وإنتاج الجمل التى لم نرها من قبل. وسيكون هذا النموذج نموذجًا مكانيًا ؛ بمعنى أنه يعكس نسقًا من القواعد كان موجوداً وتصبح أية خبرة لغوية فعلية فى حكم الممكن.

إن ما يشغلنى من ذلك كله هو علاقته بإشكالية تحديد الاستجابة. فإذا اشترك الناطقون بلغة ما فى نظام من القواعد يستبطنه كل واحد منهم، فإن الفهم يصبح متسقًا ، أى ينشأ متأسسًا على هذا النظام الذى يشترك فيه جميع الناطقين. وبقدر ما تصبح هذه القواعد قيوداً على الإنتاج – مؤسسة لحدود فى إطارها توصف الجمل بأنها "عادية" ومنحرفة أو "نابية منفرة" وما إلى ذلك من الأوصاف– تكون قيوداً على الاستجابة واتجاهها ، وتجعلها، إلى حد ما، قابلة ؛ لأن يُتنبأ بها وتتجه بها نحو

المعيارية. ومن ثم فإن القاعدة المعروفة فى الأدبيات اللسانية تبدأ على هذا النحو "كل ابن من أبناء اللغة سوف يدرك ..."

وثمة قيد آخر ينظم الاستجابة يوحى به ما يطلق عليه رونالد واردوه Ronlad-Wardhaugh، مشايعًا فى ذلك كاتزر وفودر، اسم "المقدرة الدلالية" ، وهو لا يعنى جملة مجردة من القواعد أو جملة بعينها من خبرات اللغة التى تحقق مقدار الاختيار ومن ثم الاستجابة. يقول واردوه مدافعًا عن رأيه:

> **ليست معرفة القارئ بدلالات الألفاظ أكثر عشوائية من معرفته بالتركيب... ومن المفيد من ثم أن نفكر جديًا ، من أجل معرفة أكثر بدلالات الألفاظ، فى إعداد جملة من القواعد تشبه من ناحية الشكل، جملة القواعد التى تستخدم فى تصوير المعرفة بالتركيب. ولسنا نعرف، على وجه الدقة، كيف نصوغ جملة من القواعد كهذه؟ وما دورها فى الإيضاح والتفسير؟ فالقواعد تصف، على الأقل، نوعًا من المعرفة الدلالية مغايرًا عن تلك التى يبديها ابن اللغة فى مجموعة من الظروف المثالية، إنها باختصار ذائقته الدلالية. وعلى هذا النحو تصف القواعد فى العادة تلك الجملة من الحقائق المتصلة بعلم الدلالة فى الإنجليزية، الذى يستبطنه أبناء اللغة ويستندون إليه فى تفسير الكلمات التى تجىء فى تراكيب جديدة. فعند قراءة جملة أو الاستماع إليها، فإن الفهم يستند إلى تمكن القارئ من معرفة معنى الكلمات كل على حدة، وكيف يؤلف بين معانيه حتى يحقق الانسجام المطلوب. (ص. ٩٠).**
>
> **يمكن القول إذن إن الوصف الناتج هو تمثيل للنظام الذى استبطنه، إلى حد ما، أبناء اللغة ويستندون إليه فى تأويل الجمل. (ص. ٩٢).**

إن " واردوه " يسلم بأن "الوصف الناتج" يشبه نسق القواعد الذى تم استبطانه بالفعل دون أن يكون معادلاً له. ولكنه يصر على أن المهم حقًا هو المبدأ الأساس الذى تنطوى عليه المحاولة على إطلاقها، وهو مبدأ السعى لإيجاد صياغة واضحة للمعرفة الدلالية بحيث يجعل منها المستمع أو القارئ الناضج وسيلته فى الفهم (ص. ٩٢). ومن العجيب أن يكون هذا وصفًا جيداً لما يريد أن يفعله وليام إمبسون على نحو أقل تنظيماً بالطبع، فى كتابه "بنية الألفاظ المعقدة." فتداخل نظامى المعرفة(*) من شأنه أن يمثل قيداً أكبر على مدى الاستجابة (أى يجعلها قابلة للتنبؤ ومعيارية) حتى إننا نستطيع أن نصف خبرة قراءة ما بحيث تنسحب على جميع الناطقين الذين يمتلكون الذائقتين. ومصدر الحرج الآن يكمن فى أننا لا نملك هذين النظامين؛ فالنموذج التركيبى لا يزال قيد التشييد، والنموذج الدلالى لم يطرح من أساسه (والحق أننا نحتاج لأكثر من نموذج واحد؛ لأن المعرفة الدلالية التى يحتاجها القارئ الراشد من شأنها أن تتغير فى كل قرن وفى كل عصر).[١٠] ومع ذلك يجب ألا يمنعنا عدم الكمال فى معرفتنا عن المجازفة بإجراء تحليلات لمعرفتنا تأسيساً على ما نعرفه فى الوقت الحاضر.

لقد قلت ، فى البداية ، فى وصف منهجى هذا إنه: "تحليل لاستجابات القارئ المتصاعدة للكلمات بينما تتوالى واحدة إثر أخرى فى الزمن ، على الصفحة المكتوبة." ويجب أن يكون واضحاً الآن أن تصاعد هذه الاستجابات يقع فى إطار الآلية الحاكمة والمؤسسة التى تسبق فى الوجود الخبرة اللفظية الفعلية لهاتين الذائقتين وغيرهما. ويزعم أغلب علماء النفس وعلماء علم اللغة النفسى، تأثراً بتشومسكى، أن الفهم أكثر من كونه معالجة خطية للمعلومات.[١١] مما يعنى كما يبين واردوه "أن الجمل ليست مجرد متتاليات لعناصر تتحرك من الشمال إلى اليمين." وأن "الجمل لا يتم فهمها نتيجة لإضافة معنى العنصر الثانى إلى معنى العنصر الأول ، ومعنى العنصر الثالث لكليهما وهلم جراً." (ص. ٥٤) . باختصار، هناك شيء بعيد عن الجملة ذاتها التى

(*) يقصد المعرفة اللغوية والمعرفة الدلالية . (المترجم)

هى إطار مرجعيته، لابد أنه يضبط خبرة القارئ بهذا التتالى.(١٢) فى منهجى فى التحليل يتم ضبط التدفق الزمنى وتركيبه بوساطة كل ما يفعله القارئ، وأعنى من خلال مقدرتيه ، وأنه يأخذ كل هذه الأشياء فى الاعتبار بينما هى تتفاعل مع التلقى الزمنى لمنظومة الألفاظ التى تبدأ من الشمال إلى اليمين، أستطيع أن أحدد الاستجابة المتصاعدة وأصفها.

على أن ما يستحق الملاحظة هو أن مقولتى فى الاستجابة ، ولاسيما الاستجابة التى تنطوى على معنى، تشمل أكثر مما يسمح به النحويون التحويليون الذين يعتقدون أن الفهم هو نتاج إدراك البنية العميقة. وهناك ميل على الأقل فى كتابات بعض اللسانيين إلى الحط من البنية السطحية- الشكل الفعلى للجمل - إلى منزلة القشرة الخارجية ، أو الغلاف الخارجي ، أو الزوائد التى وجب إزالتها أو النفاذ من خلالها أو نبذها لصالح النواة التى تحتها. وهذا استنتاج نفهمه من وصف(تشومسكى) للبنية السطحية بأنها: " مضللة ولا تدل على شىء."(١٣) وكذلك من إصراره (الذى خفف منه أخيرًا) على أن البنية العميقة وحدها هى التى تحدد المعنى. ومن هنا يكتب "واردوه" مثلاً " إن كل بنية سطحية قابلة للتفسير بالرجوع إلى بنيتها العميقة فقط." (ص. ٤٩) ، و بينما توفر البنية السطحية للجملة مفاتيح لتفسيرها، فإن التفسير فى حد ذاته يعتمد على المعالجة الصحيحة لتلك المفاتيح؛ من أجل إعادة بناء جميع عناصر البنية العميقة وعلاقاتها . وأغلب الظن أن " المعالجة الصحيحة" ، أى الكشف عن البنية العميقة، واستخراج المعنى العميق هو الهدف الأوحد، وأن كل ما يقف فى طريق هذا الكشف يمكن تجاوزه دون أن نعزو له أهمية إضافية . ومع ذلك فإن المفاتيح أحيانًا ما تكون مضللة وجالبة لأخطاء كثيرة.

> **نحن مثلاً نستبق كلمات فى محادثة أو نص لنكتشف أن توقعنا فى غير محله، أو أننا لم ننتظر حتى تكتمل الجمل، لأننا نفترض أننا نعرف ما ستكون عليه نهاياتها ... إن كثيرًا من الأخطاء التى يقترفها الطلاب فى عملية القراءة إنما يقترفونها ؛ لأنهم يتبنون إستراتيجيات غير مناسبة فى معالجاتهم (ص. ١٣٧- ١٣٨).**

بيد أنه فى معرض تفسيرى للقراءة يصبح التبنى المؤقت لهذه الاستراتيجيات غير الملائمة هو فى حد ذاته استجابة لاستراتيجية الكاتب، والأخطاء الناتجة هى جزء من الخبرة التى تقدمها لغة ذلك الكاتب، ومن ثم فهى جزء من معناها. والواقع أن منظّرى البنية العميقة ينكرون أن الاختلافات فى المعنى يمكن أن تتركز فى الصيغ السطحية . وهذا فى نظرى يفسد ما ذهب إليه ريتشارد أوهمان Richard Ohman الذى يهتم اهتمامًا كبيرًا بالتدفق الزمنى، ولكنه يكشف من ورائه عن البنية العميقة التى يظن أنها مدار العمل كله فى الحقيقة.

الكلمة المفتاح – إذن – هى " الخبرة" ويحسب " واردوه " فإن القراءة (والفهم بصفة عامة) هى عملية استخراج: "إن المطلوب من القارئ هو أن يستخرج المعنى من المادة المطبوعة التى أمامه " (ص. ١٣). وبالنسبة لى فإن القراءة (والفهم بصفة عامة) حدث لا يجب أن ننسى منه جزءًا . وفى ذلك الحدث الذى هو تحقيق المعنى، تلعب البنية العميقة دورًا مهمًا فيه، بيد أنها ليست كل شىء ؛ لأن قدرتنا على الفهم لا تأتى من البنية العميقة وحدها، بل بالاعتماد على العلاقة بين الكشف، فى الزمن، عن البنية السطحية ومراجعتنا المتواصلة لها على أساس تصورنا (على أساس من البنية السطحية دائمًا): ستتكشف عنه البنية العميقة، وعندما يتم الاكتشاف الأخير ويتم فهم البنية العميقة فإن جميع الأخطاء – كافتراض وجود أبنية عميقة فشلت فى أن تصبح حقيقة واقعة – لن يتم إلغاؤها؛ فلقد اختبرها القارئ وكانت موجودة فى حياته الذهنية، وبذلك فهى دالة. (وكما هو واضح فإن هذه هى الحال فى خبرتنا بالسطر الشعرى" ما كانوا غير مدركين لموثق الشر Nor did they not perceive the evil plight. .)

ويضطرنا ذلك كله إلى العودة إلى السؤال الأصلى. مَن القارئُ ؟ ومن الواضح أن القارئ الذى أعنيه هو بنية تصورية، قارئ مثالى، أو قل هو قارئ تنسب إليه صفات مثالية. إنه إلى حد ما شبيه بقارئ " واردوه ": قارئ ناضج ، أو القارئ الكفء عند ملتون أو لنستخدم اصطلاحًا من صنعى وهو "القارئ الخبير in-formed reader "، والقارئ الخبير هو ذلك القارئ الذى :

(١) يتحدث اللغة التى كتب بها النص بكفاءة .

(٢) على إلمام تام بعلم الدلالة ، الذى يستعين به القارئ الناضج كمنتج ومتلق على السواء ، على الفهم بما فى ذلك المعرفة (أعنى الخبرة كمنتج ومتلق على السواء) بمجموعة المفردات المعجمية، واحتمالات المصاحبة اللفظية، والتعبيرات الاصطلاحية، واللهجات الحرفية وغير الحرفية ...إلخ .

(٣) أن يكون قارئًا يمتلك ذائقة أدبية. وهذا يعنى أن يكون عميق الخبرة بالقراءة إلى حد يستطيع معه أن يستبطن خصائص الخطاب وأنواعه المختلفة ، بما فى ذلك الصور البلاغية كالتشبيهات والاستعارات وكذلك الأنواع الأدبية بشكل عام. فى هذه النظرية إذن تصبح اهتمامات مدارس النقد الأخرى – كقضايا النوع الأدبى والأعراف الأدبية والخلفية الفكرية – عرضة لأن يعاد تحديدها تأسيسًا على الاستجابة الممكنة والمحتملة، وكذلك تأسيسًا على الأهمية والقيمة اللتين يمكن أن نتوقع من القارئ أن يلصقهما بفكرة "الملحمة" ، مثلاً ، أو باستخدام اللغة المهجورة أو بأى شىء آخر.

إن القارئ الذى أتحدث عن استجابته إذن هو هذا القارئ الخبير، لا هو بالمجرد ولا هو بقارئ فعلى حى يرزق ، وإنما هو خليط من الاثنين ، القارئ الفعلى (أنا) هو الذى يفعل كل ما فى وسعه لكى يجعل من نفسه قارئًا خبيرًا. وهذا يعنى أننى أستطيع ببعض التسويغ أن أسقط استجاباتى على استجابات القارئ ؛ لأنه قد تم تعديلها عبر التقييدات التى فرضتها على افتراضات المنهج وإجراءاته وهى: محاولتى الواعية ؛ لأن أصبح ذلك القارئ الخبير ؛ وذلك بأن أجعل عقلى مستودعًا للاستجابات (المحتملة) التى قد يستدعيها نص معين، والحيلولة بقدر الإمكان دون ما هو شخصى وخاص بنظريتى فى الاستجابة خلال حقبة السبعينيات. وباختصار يخضع القارئ الخبير إلى حد ما لمنهج يجعل منه مراقبًا . فكل واحد منا يستطيع، إذا كان مسئولاً وواعيًا بدوره ,أن يصبح، أثناء تطبيقه للمنهج، ذلك القارئ الخبير، ومن ثم يصبح أول من يستطيع أن يعبر تعبيرًا صادقًا عن خبرته.

من السـهل على أى ناقد أن يبـين أننـى بدلاً من الرد على تهمـة الأنا وحـدية solipsism(*) قدمت أسـاسًا منطقيًا لإجـراء أناوحدوى .solipsistic بيد أن مـثل هذا الاعتراض لن يكون فاعلاً إلا إذا كان هناك إجراء أفضل متاح لدى القارئ. والإجراء المتاح عادة يتمثل فى أن نعد العمل شيئًا فى حد ذاته وموضوعًا. ولكن، وكما قلت من قبل ، هذه موضوعية مضللة تستمد شرعيتها من الذات على نحو خطير. وكنت أقول إنى أفضل ذاتية مقبولة ومقيدة على موضوعية تتأسس على الوهم.

من الواضح أن منهجى سيكون تاريخيًا بشكل أساسى فى تطبيقه. فعلى الناقد مسئولية ألا يكون قارئًا خبيرًا واحدًا، بل أكثر من واحد يتسق كل منهم مع جملة محددات سياسية وثقافية وأدبية. إن قارئ ملتون الخبير لن يكون هو نفسه قارئًا خبيرًا لـ وايتمان .Whiteman على الرغم من أن الأخير يتضمن الأول. هذه التعددية فى القراء الخبراء تستتبع تعددية فى جماليات القارئ الخبير، أو تستتبع بعدًا كاملاً عن كل ما هو جمالى. إن منهجًا تحليليًا أفسح المجال لوصف بنائى للاستجابة لابد أنه قد أفسح مجالاً فى داخله للمعيار الإجرائى operational criterion ولا ينبغى أن يكون السؤال عن مدى صلاحية المعيار من عدمها، بل يجب أن يكون السؤال عن كيف يعمل. ويقع السـؤال وكذلك الإجابة عنه فى إطار الظروف الخاصة التى تتضمن مفاهيم خاصة للدلالة الأدبية.

ومن شـأن هذا أن يثير إشكالية اعتبار المعتقدات الخاصة أساسًا ممكنًا للاستجابة. فإذا لم يشارك القارئ فى الهموم المركزية للعمل ، فهل يكون قادرًا على الاستجابة الكاملة؟ وقد طرح واين بوث Wayne Booth سؤالاً نصه : هل الكاثوليكى التقى ، أو الملحد – مـهما كان رقيق الحس متسامحًا ومجتهدًا وعارفًا بمعتقدات ملتون – يجد متعة فى **الفردوس المفقود** بالدرجة نفسها التى استمتع بها معاصرو ملتون أو من يؤمنون به والذين يماثلونه فى الذكاء والحساسية؟ "(١٤)

(*) نظرية تقول بأن الأشياء ليس لها وجود خارج الذهن وقد ترجم المصطلح هكذا الدكتور محمد عنانى نقلاً عن الدكتور زكى نجيب محمود ، انظر معجم المصطلحات الأدبية الحديثة . (المترجم)

والإجابة فى نظرى بـ كلا ، فهناك معتقدات لا يمكن توقعها أو افتراضها، فهل يعنى هذا أن **الفردوس المفقود** عمل أقل قيمة ؛ لأنه يحتاج لقارئ قد تم تعريفه على نحو ضيق الأفق ومحدود (وأعنى به القارئ الكفء) ؟ إن ذلك لا يكون إلا إذا آمنا بجمالية كلية ترتبط القيمة ، فى سياقها ، إلى حد ما بعدد القراء الذين اختبروها كاملة ، بصرف النظر عن الانتماءات المحلية. إن منهجى لا يتسع لمثل هذا الجمالى أو لمثل هذه التحديدات للقيمة. ولم يقصد به فى الواقع إلا البعد عن التقييم والتشجيع على الوصف. فمن العسير القول إن عملاً أفضل من عمل آخر تأسيسًا على نتائجه أو حتى القول إن العمل الواحد جيد أو ردىء. إن منهجى لا يسمح بتقييم الأدب بوصفه مختلفًا عن الإعلان والوعظ والدعاية والتسلية، وهو كوصف لعلاقة غاية فى التعقيد بين الدافع والاستجابة لا يفسح مجالاً للتفرقة بين التأثيرات الأدبية وغيرها، إلا عندما يتصل الأمر بالمكونات التى تدخل فى الأدب أو غيره. وأنا أفترض أن أحدًا لا يوافق - بحسب زعمى - على نظرية وصفية للاختلاف الأدبى. وسوف يبدو هذا لبعضهم تحديداً مهلكًا للمنهج، وأنا أرحب به ؛ لأنه يبدو لى أننا استغرقنا وقتًا طويلاً وبدون نتائج ملحوظة تحاول تحديد الفرق بين الأدب واللغة العادية. فإذا فهمنا اللغة ومكوناتها وطرائق عملها يصبح فى مقدورنا الوقوف على تصنيفاتها الفرعية. إن الحقيقة التى مفادها إن هذا المنهج لا يبدأ بفرضية تفوق الأدب أو لا ينتهى بتأكيدها ، هى فى ظنى إحدى أقوى توصياته.

هذا لا يعنى أننى لا أقيم. فاختيار النصوص التى أضطلع بتحليلها هو فى حد ذاته علامة على هرمية فى ميولى الشخصية. والواقع أنى أنساق بصفة عامة إلى أعمال لا تضمن للقارئ أن يكون مطمئنًا على أنماطه الاعتيادية فى التفكير والاعتقاد. وأظن أنه من الممكن إرساء مقياس للقيمة انطلاقا من هذه الأفضلية؛ مقياس بموجبه تصبح أكثر الخبرات الأدبية تقلبًا هى أفضلها (ربما يكون الأدب هو الذى يفسد علينا إحساسًا باكتفائنا الذاتى الشخصى واللغوى) ولكن النتيجة قد تأتى انعكاسا لحاجة نفسية شخصية أكثر منها تعبيراً عن جمالية كلية.

هناك أيضًا ثلاثة اعتراضات أخرى على المنهج يجب أن نرد عليها ، لا لشيء إلا لأنها - كثيرًا - ما تثار في محاضراتي. فعندما يتعامل المرء مع الأقوال (أدبية أو غيرها) بوصفها إستراتيجيات، ألا يضع ذلك عبئًا ثقيلاً على التحكم الواعي لمنتجيه المبدعين؟ أميل إلى الإجابة عن هذا السؤال بالتسليم به جدلاً، ثم نختار بتروٍ النصوص التي يكون فيها الحضور المسيطر كبيرًا. (وأنا أدرك أن هذا المبدأ في الاختبار لا يعني شيئًا لناقد تحليل نفسي، والحق أنه مستحيل) . وإذا كنت أتعجل الإجابة فإني أقول إن هذا المنهج في التحليل، بصرف النظر عن تناولي الشخصي له ، لا يحتاج إلى فرضية السيطرة أو القصد. ففي وسع المرء تحليل تأثير العمل دون الاكتراث بكون هذا التأثير ناتجًا عن مصادفة أو عن غرض معين . وهذا لا يعني في الواقع أن القصد المحدد يصبح أساسًا لتفسير ما إنه ببساطة يثير استجابة وكأي شيء آخر في النص ينبغي أن يؤخذ في الحسبان.

ويأخذ الاعتراض الثاني أيضًا شكل سؤال: إذا كان هناك قدر من الاتساق في خبرة القراءة، فلماذا راح الكثير من القراء ، وبعضهم خبير بالدرجة نفسها ، يقيمون الدليل بجدية وحماسة حول اختلاف التفسيرات ؟ وهذه في رأيي مشكلة زائفة ؛ لأن جُلَّ المساجلات النقدية لم تكن خلافًا في الرأي حول الاستجابة، ولكنها حول استجابة لاستجابة. فما يحدث لقارئ خبير لعمل ما يحدث - في إطار مساحة من الاختلاف غير الأساسي - لقارئ آخر. فعندما يصبح القراء نقادًا للأدب ويصبح لإصدار الأحكام العرضية أسبقية على خبرة القراءة ، عندئذ تبدأ الآراء في التشعب. وكثيرًا ما يكون فعل التفسير منفصلاً عن فعل القراءة حتى إن فعل القراءة (وأحيانًا فعل التفسير) لا يكاد يتذكره أحد. والاستثناء الذي يثبت القاعدة ويثبت صحة ما أقول أيضًا هو سي. إس. لويس C . S. Lewis الذي شرح خلافاته مع د. ليفز Dr. Leavis على النحو التالي: " ليس هناك اختلاف في وجهتي نظرنا حول الفردوس المفقود. إنه يرى ويمقت الأشياء نفسها التي أراها وأحبها."

أما الاعتراض الثالث فهو أكثر صلة بالواقع ، ويتساءل أصحابه: متى نقول - في تحليل خبرة القراءة - إن القائم بالتحليل قد وصل إلى الغرض أو وصل إلى

ما يريد ؟ والرد إنه لن يصل إلى ما يريد أبدًا، أو إنه لن يصل إلى ما يريد قبل أن يكون الحث على الفعل قد وصل منتهاه، وأصبح فوق الطاقة (من الناحية النفسية) . إن وصول الناقد إلى ما يريد هو هدف النقد الذى يؤمن بالمضمون، أو يؤمن بالمعنى الذى يمكن استخراجه ، وبالكلام بوصفه مستودعًا للمعنى. إن فكرة الوصول للمبتغى تحقق رغبتنا فى تسطيح الأمور ، والاتجاه نحو نقطة التوقف، وهى رغبة يعمل الأدب على إحباطها كلما أمعنا فيه النظر. إن فكرة الوصول للمبتغى فى أى موضوع يجب أن تقاوم، وهذا المنهج يعينك ، بطريقته المتواضعة على هذه المقاومة.

نسخ أخرى ، نقاد آخرون

إن بعض ما قلته فى الصفحات السابقة معروف لدى دارسى النقد الأدبى. فقد كان هناك حديث حول القراء والاستجابات من قبل، وأحس الآن أنه من واجبى أن أعترف بالدين وأن أفرق بين منهجى ومناهج الآخرين التى تشبهه من قريب أو بعيد.(١٥) سأبدأ بالطبع بـ أى . أى . ريتشاردز I. A. Richards الذى جاءت مقالته شبيهة بمقالتى إلى حد بعيد. فهو يقول:

> **إن الإيمان بوجود مثل هذه الخاصية أو الصفة ، أعنى الجمال ، التى تتصل بالأشياء التى نسميها، حقًا، جميلة ، هو إيمان لا مفر منه عند من يستهويهم التأمل والتفكير ، وعند مرحلة بعينها من تطورهم الذهنى.**
>
> **حتى بين هؤلاء الذين أفلتوا من هذا الوهم ويعون حق الوعى أننا نتحدث على الدوام عن الأشياء وكأن لها خصائص ، فى الوقت الذى ينبغى أن نتحدث فيه عن تأثيراتها فينا بشكل أو بآخر، وأن مغالطة "تجسيد" التأثير وجعله صفة لسببه يبدو أنه يتكرر ...**

فسواء كنا نتناول بالدراسة فن الموسيقى أو الشعر أو الرسم أو النحت أو العمارة ، فإننا نضطر إلى الحديث عنه وكأننا نتحدث عن أشياء مادية معينة ... مع أن ما يصدر عنا ، بوصفنا نقاداً ، من ملاحظات ، لا ينطبق على هذه الأشياء ، بل على حالات ذهنية ، على خبرات[١٦] .

من الواضح أن هذا الكلام هو دفاع عن الانتقال بالاهتمام التحليلى من العمل كشىء فى ذاته إلى الاستجابة التى تستتبعه، أى الخبرة التى تتولد عنه. بيد أن هذا الانتقال عند ريتشاردز هو الفصل بينهما، بينما أصر أنا فى الوقت نفسه على تداخلهما الدقيق. إن ريتشادز يفعل ذلك بالتمييز بين اللغة العلمية واللغة العاطفية:

قد تُستَعمل جملة من أجل الإحالة فقط على الصدق أو الكذب الذى ينشأ عنها. هذا هو الاستخدام العلمى للغة. ولكنها قد تستخدم أيضًا للتعبير عن الآثار التى تحدثها فى العاطفة والموقف اللذين تنتجهما الدلالة التى تحيل إليهما. وهذا هو الاستخدام العاطفى للغة. إن الفرق واضح بسيط إذا فهمناه حق الفهم. فقد نستخدم الكلمات من أجل الدلالات التى نريدها أو من أجل المواقف والعواطف التى تنشأ عنها. (ص. ٢٦٧).

لكن هل نفعل ذلك حقًا ؟ أليست القضية ، بالأحرى ، هى أنه فى أية خبرة لغوية نستبطن المواقف والانفعالات ، حتى لو كان الموقف مجرد ادعاء والعاطفة ما هى إلا فتور فى المشاعر؟ إن تمييز ريتشادز مُغْرِقٌ فى الإطلاق، وقد أصبح هذا التمييز أكثر إغراقًا فى الإطلاق أثناء تنظيره الأدبى. إن اللغة الإحالية عندما تظهر فى الشعر يجب أن لا نعنى بها كلغة إحالية ، بل إنها تكاد لا تستحق الاعتناء بها على الإطلاق. وهذه فى الغالب هى أطروحته فى كتاب "الشعر والعلم" Science and Poetry[١٧] .

من السهل تمامًا تتبع التدفق العقلي ، فهو يتعقب نفسه بنفسه، إذا جاز التعبير، ولكنه دون العلم والشعر في الأهمية ، وفي الشعر لا يهم الفكر إلا كوسيلة. (ص. ١٣) .

كثير من الشعر، وكثير من الشعر العظيم أيضًا (نضرب مثلاً بقصائد شيكسبير الغنائية، وكثير من أحسن ما كتب سوينبرن) يكاد معنى الألفاظ يضيع فيه ، أو يكون نصيبها الإهمال إن لم تضع بالكلية. (ص. ٢٢- ٢٣).

إن جل الكلمات غامضة في معناها البسيط ، وهي كذلك في الشعر بصفة خاصة. نستطيع أن نفهمها على أى وجه نشاء وبأكبر عدد من المعاني. ويكون المعنى الذى نختاره عن رضا واقتناع هو المعنى الذى يروق لدوافعنا التي أثارها فينا الشكل والنظم. بل إن نبرة الصوت (وليس المعنى المنطقي الدقيق لما يقال) والمناسبة ، هما العاملان الرئيسان اللذان نفسر من خلالهما. (ص. ٢٣)

لا يهم ماذا تقول القصيدة ماذا المهم ماذا تكون؟ (ص. ٢٥).

ماذا تكون القصيدة إذن ؟ وما هو بالضبط " شكل الشعر" الذى يفترض أن يحل محل اهتمامنا بالمعنى ومسئوليتنا تجاهه ؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة حين تطرح مثيرة للإزعاج. فالبنية المعرفية للغة الشعرية (وتقرأ الأدبية) هي بمثابة القناة التي يمر من خلالها قارئ ما بحيث لا يؤثر ولا يتأثر بشيء في سعيه إلى الدافع الذى كان مناسبة القصيدة في المقام الأول.

إن الخبرة ذاتها ، ذلك التيار من الدوافع وهو يتدفق في الذهن ، هي مصدر الألفاظ ومحك صدقها عند القارئ الكفء ... فإن الكلمات تولِّد في عقله جملة مشابهة من الاهتمامات التي تصنعها ساعة القراءة في موقف مماثل يؤدى إلى استجابة مماثلة.

لا يزال السبب فى حدوث هذا إلى حد ما لغزًا. ذلك الحشد الاستثنائى المعقد من المشاعر هو الذى يؤلف بين الكلمات. ثم ينقلب الأمر من تلقاء نفسه فى عقل جديد مختلف، الكلمات تجلب حشدًا مماثلاً من الدوافع. (ص. ٢٦-٢٧) .

يذهب ريتشاردز بعيدًا فى رفضه تطابق الرسالة مع المعنى عندما لا يجد لفك الشفرة (أى محاولة تفكيك شفرة الرسالة) مكانًا فى تحقيق المعنى. فالنص ينطلق من الكلمات إلى الأحاسيس دون مُعَوّلٍ كبير على المعنى الذى يسهل، فى العادة، تعقبه (أى يمكن التخلص منه مثل قشة أو مثل شيء ضئيل القيمة). إن الاهتمام بالمعنى قد يكون مجلبة للضرر حين يعتنى به الناقد عناية بالغة. فالتأكيدات فى الشعر هى " جمل زائفة" ، والجملة الزائفة صيغة لغوية يبرر وجودها أثرها فى إطلاق سراح دوافعنا ومواقفنا أو تنظيمها (كان هناك اهتمام بالجيد والردىء من هذه التنظيمات للدوافع والمواقف الداخلة فى تضاعيفها). ومن جهة أخرى فإن ما يبرر الجملة هو قربها من الصدق. .. أو اتساقها مع الواقعة التى توحى بها." (ص. ٥٩) وهذا غير قابل للنقد إذ إن (ريتشاردز) كان يحذر جادًا من تطبيق مقياس قيمة الصدق على الجملة الشعرية. ولكن يبدو أنه كان يعنى أننا يجب أن لا نختبرها كجمل، حتى فى الإطار المحدد للخطاب الأدبى. وهذا يعنى أن علينا أن لا نستجيب كثيرًا لما يجرى داخل أذهاننا من عمليات إدراكية ؛ لأن ذلك من شأنه أن يلحق الضرر بإطلاق سراح الدوافع الشعورية وهو الأهم ، أما التناقضات فينبغى ألا يُهتم بها ذلك الاهتمام الفائق. لا ينبغى أن نهتم بملاحظة التناقضات أو نقلق بشأنها، ولا ينبغى أن نسعى لتتبع الحُجج المنطقية بهذه الجدية الشديدة (لأن النتائج المتصلة بها... يمكن الوصول إليها من خلال التخفف الجزئى من عبء المنطق.) وبينما تكون هذه الاستجابة نابعة من الشعر أو النثر فإنه ليس صحيحًا كلية أننا فى قراءتنا للشعر نكون متخففين دائمًا من مسئوليتنا تجاه المنطق والحجة. وكثيرًا ما تشكل الأعمال الإدراكية - الحساب والمقارنة والاستدلال إلخ - الجزء الأكبر لاستجاباتنا للعمل حتى عندما يكون من السهل تعقب المعنى ، وأى وصف لتأثيرات هذا العمل يجب أن يأخذ ذلك فى الاعتبار. إن ريتشاردز يجعل، وعلى نحو متعسف، الاستجابة التى

تنطوى على دلالة قصراً على المشاعر (أى الدوافع والمواقف) وهو أمر لا أستطيع أن أقره له. ففى أدب القرن السابع عشر، على سبيل المثال، يعتمد تأثير عمل ما على تشجيع أنماط الاستجابة القائمة على تحكيم العقل ومعالجتها .

إن مدى الاستجابة يضيق عندما يدافع ريتشادز عن التسلسل الهرمى للخبرات. وهو يسأل: ما أفضل حياة يمكن للمرء أن يحياها؟" إن الحياة المثلى التى يمكن أن يحياها المرء هى تلك التى يحياها بكل نبضة فيه ... فنحسبه يعيش أفضل حياة كلما عاشها بكل كيانه وبكل دفقة من دفقات شعوره دون أن يقاوم حسه بها. ... وإذا سألنا سائل: ما عسى تشبه حياة كتلك؟ قلنا: إنها تشبه أو هى نفسها خبرة الشعر" (ص. ٣٣) . إن أفضل الشعر- إذن - هو ذلك الشعر الذى يغازل الشعور والإحساس بأكبر قدر من التكثيف أو بالأحرى ، بأقل قدر من التدخل الاستنتاجى. واتكاء على هذه النظرية فى القيمة الشعرية لا نفاجأ بأن ريتشاردز لم يكن معنيًا بتتابع خبرة القراءة ؛ فتحليله لقراءة قصيدة (مبادئ النقد الأدبى Principles of Literary Criticism الفصل ١٦) هو تحليل مكانى قائم على العلاقات المنفصلة بين الكلمة والدفقة الشعورية التى تنتج عنها. وهذا بالضبط ما نتوقعه من ناقد جمالى يرى روابط الفكر لونًا من الوعاء الهيكلى يحتوى على الخبرة ولا يشكل جزءًا مهمًا من أجزائها.

إن نظريات ريتشادز وأحكامه المسبقة تَحِدُّ كثيراً من تفسيرات طلابه فى مسوداتهم وتناوله لهذه المسودات بالنقد والتحليل. ويرجع ذلك إلى الأداء المتواضع فى كتابه النقد التطبيقى Practical Criticism(١٨) فالطلاب لم يبدوا اكتراثًا للغة فى جميع مظاهرها. والواقع أنهم انطلقوا من رخصة ، أو بالأحرى التزام ، بتجاهل بعض من هذه المظاهر. لقد راحوا يكتبون تقاريرهم عن الدوافع الشعورية وحالاتهم النفسية التى يختبرونها أثناء القراءة. والأرجح أنهم كتبوا هذه التقارير تحت تأثير انحياز ريتشاردز اللاإدراكى . من سوء الحظ ومن الغريب أن تنهض القضية ضد التحليل اعتماداً على استجابة القارئ على أيدى جماعة من القراء ضاقت معرفتهم بالاستجابة على نحو فادح، واقتصرت معرفتهم باللغة على مستوى واحد فقط من

مستوياتها. وإذا كان كتاب النقد التطبيقى باعثًا على شيء، فإنه يبعث على الحاجة للقارئ الخبير الذى أقترحه ليكون مثالاً أمام الذين لا يعيرون اللغة انتباهًا ثم يطلب منهم بعد ذلك أن يكتبوا تقريرًا مفصلاً عن خبرتهم فى قراءة الشعر، ويصبح الأمر أكثر سوءًا حين يطلب منهم ذلك فى سياق فرضية "الاختلاف" الشعرى.

والحق أن إمبسون كان أسبق منى فى ذلك كله:

> **عندما تصل إلى التفاصيل ، وتجد حالة تتوفر فيها طريقتان لتفسير فعل كلمة ما، يستطيع المرء أن يطلق على إحداهما بحق طريقة معرفية، وعلى الأخرى طريقة عاطفية، وربما تكون الحالة المعرفية هى التى تؤثر تأثيرًا كبيرًا على الوجدان أو الطبع وغالبًا لا تتكئ على قبول اعتقادات زائفة، ولكنها تنطوى فى الغالب على إيمان من نوع ما، حتى لو كان ذلك الإيمان بأن نمطًا من الحياة أفضل من نمط آخر، حتى إنه لا فائدة ترجى من البحث فى الشعر - على الإطلاق - عن المشاعر المتكئة على الاعتقاد.**
>
> **إن المشكلة فى نظرى هى أن البروفيسور ريتشاردز يفهم معنى كلمة ما فى استعمال محدد وكأنه شيء مفقود مهما كان مدروسًا أو مقصودًا ، ويعتقد ، من ثم ، أن أى شيء وراء ذلك المعنى يمكن تفسيره بلغة المشاعر ، والمشاعر هى عواطف بالطبع، أو نغمات أو (مواقف). ولكن كثيرًا مما يظهر لنا كإحساس (كما يتضح فى حالة الاستعارة المركبة) هو فى الواقع بنية مدروسة من المعانى المتداخلة. إن الحقيقة المجردة التى مؤداها أننا نستطيع أن نتحدث بنحو سليم دون تعثر تبين أننا نقوم بتخطيط عقلى كبير بشأن عملية الكلام أكثر مما نلاحظه تفصيلاً. (١٩)**

إن إمبسون يتفق مع ريتشاردز فى أن هناك تيارين من الخبرة عند قراءة قصيدة ما: التيار الفكرى والتيار العاطفى الفاعل " بيد أنه لا يتفق مع اقتراحه بأن الربط بينهما ينبغى أن يتوقف (ص. ١١) . وباختصار يقترب موقفه من موقفى على الأقل فى هذه النقطة(وربما كان أحد أسباب موقفى هذا) . إن إصراره على أن الكلمات تحمل معها تمييزات بين المعنى والإحساس ، لا نكون على وعى بها دائمًا ، يسهم فى تعزيز قضيتى بشأن التعقيد الذى يكتنف - دون وعى منا غالبًا - الاستجابة التى تسببها هذه الكلمات ذاتها.

بيد أننا نختلف فى التحليلات التى نقوم بها من حيث مداها ووجهتها . فإمبسون لا يتبع صيغة خبرة القارئ ولكنه يتبع صيغة ما ، تعسفيًا ، تتيح له أن يستكشف بعمق لحظات منفصلة أو لحظات محتملة فى هذه الخبرة (وأقول محتملة لأن تركيزه غالبًا ما يكون على ما تعنيه الكلمة دون النظر إلى تأثيراتها على القارئ). ولماذا سبعة ألوان من الغموض؟ إننى أميل إلى التفسير الذى خرج به روجر فولر Roger Fowler وبيتر مرسر Peter Mercer: " لقد تم التخلص من مقولات إمبسون بمهارة فائقة تنطوى على إنكار - فإذا كان هناك ثمانية وليست هذه السبعة السحرية لكان من حقنا أن نقلق - ولكن الواقع أن ثمة أقل عدد ممكن أو أكثر عدد ممكن حسبما تريد من أنماط الغموض ،"(٢٠) فإذا أردت أن تؤلف كتابًا فهذا يعنى أنك تريد أن تؤسس عددًا من المقولات الكافية لاحتواء الموضوعات التى تصطنعها فى كتابك ، أو على الأقل تحفظ لها مكانها المادى منفصلاً. وكذلك لا يجب أن نأخذ مقولات كتاب "بنية الكلمات المعقدة "The Structure of Complex Words بجدية أكثر مما أخذنا به الأنماط السبعة من الغموض. والحق أن إمبسون نفسه لا يريد منا أن نفعل ذلك البتة. إنها ببساطة (أو ليست بالبساطة التى نظن) بمنزلة الأوعية أو التخوم الاصطناعية ولكنها الضرورية للمناقشة، التى هى أشبه ما تكون بالإبقاء على أكبر عدد ممكن من الكرات فى الهواء فى وقت واحد. وهى ضرورية أيضًا لإيجاد قاعدة تنظم هذه المناقشة وتيسرها على القارئ.

وكانت النتائج كما بينها فولر ومرسر: "عشرات من التحليلات التى لا تتساوى فى الجودة إن لم يكن – أحيانًا – فى البراعة ، تلك التى نشأت فى الأغلب الأعم كمحاكاة مجزأة للموضوع الشعرى متعدد الأبعاد" (ص. ٥٨). وباختصار يتبنى المنهج تحليلاً غاية فى العمق للأجزاء البسيطة للتعقيدات المعجمية والدلالية بعيدًا عن القيد المفروض على التفكير فى انشغال العقل بترابطات الفكر. وإذا كان صحيحًا ، كما راح بعضهم يجادل ، أن إمبسون يسوِّى بين القيمة وهذا اللون من التعقيد (وهو مقياس لا يختلف عن كثافة الدوافع الشعورية وتواترها عند ريتشاردز) فإن المرء يستطيع أن يفهم لماذا كان إمبسون يتفادى أية استراتيجية منهجية من شأنها أن تمنعه من أن يوليها عنايته الكاملة. (فى تحليلاتى تضيق مساحة التداعيات ومن ثم الاستجابة على الدوام ويتم توجيهها بقرارات تتخذ أو أفعال تُرْى بناء على أحدث سابقة فى خبرة المعنى). بل إنه عندما يقوم إمبسون بدراسة قصائد كاملة – ومن الأرجح أن يصنف أجزاءً من قصائد تحت مقولاته المتباينة – فإن التشظى يكون واضحًا . إنه دائمًا ما يتصور نوعًا من الآلية التصنيفية أو يبحث عنها ؛ لكى يتخفف من مسئولية قراءة القصيدة قراءة تتابعية منقطية. وتأتى أكثر الأدوات وضوحًا فى التركيز على كلمة واحدة مثل كلمة "كل" all فى الفردوس المفقود. ولكنه حتى من خلال هذه الأداة لا يتعقب الكلمة داخل القصيدة بل ينشئ " طبقات" من الحوادث مرتبة على أساس عواطف معينة (١٠٢) . وفى كتاب " ترجمات من الشعر الرعوى "Some Versions from the Pastoral تتطور تلك الأطروحة التى أصبحت فيما بعد كتاب "إله ملتون Milton's God، وهو كتاب يحلل **الفردوس المفقود** ومعروف بغياب التحليل الدلالى فيه ، تتطور هذه الأطروحة فى الفراغات الموجودة فى استكشافنا للنسيج اللفظى وليس بوصفها نتيجة لهذه الاستكشافات.

وتتجلى هذه الخصائص القرائية فى قراءة قصيدة "الحديقة " The Garden (لأندريه مارفل) . Andrew Marvell فثمة إشارة فى هذه القراءة إلى دراسة هذه

القصيدة بوصفها مقاطع مرتبة. ولكننا نجد أن إمبسون يستسلم لنزوعه إلى التحليل الشكلى عند نقطة بعينها، يقول مثلاً: "إن كلمة "أخضر" لها أهمية كبيرة ؛ لأنها كانت من الكلمات الأثيرة فى شعر مارفل ، إن إحصاء استخدام هذه الكلمة لدى الشاعر قبل ظهور الأهاجي قد يبدو نوعًا من التظاهر بالمعرفة ، ولكنه يظهر عدد مرات استخدام هذه الكلمة ؛ ولعل ذلك الإجراء يبعث على الشعور بالطرافة. ولكننا نريد أن نعرف عدد استخدامات الكلمة الواحدة فى أهاجيه ، وهى معرفة طريفة فى البحث الأسلوبى"[٢١] .إن إمبسون ينتقل من لورنس إلى وايتمان إلى وردزورث إلى دُن إلى شكسبير إلى هوميروس إلى ملتون وحتى إلى بوذا ، راجعًا فى النهاية إلى "الحديقة" فى جملة ختامية مصدر تأثيرها هو وعينا ببعدها عن المنطق وطبيعتها التحكمية. إنها لا تقدم خلاصة للمقال أو قراءة للقصيدة بل تنهى ذلك الجزء من حوار إمبسون الخاص والمتواصل مع لغته وإبداعاتها ومبدعيها ، ومن كان يريد غير ذلك؟ إن ما فعله إمبسون يفعله بشكل أفضل أى ناقد آخر، ولكنه لا يقوم بتحليل استجابات القارئ المتصاعدة للكلمات فيما هى يتلو بعضها بعضاً فى الزمن.

وأصل أخيراً إلى ميشال ريفاتير Michael Riffatere الذى لم أنتبه لعمله إلا فى الآونة الأخيرة. وريفاتير مهموم باستجابات القارئ المتصاعدة ، ويصر على أن هناك قيوداً تعترض الاستجابة من خلال التتابع الذى يمضى من اليسار إلى اليمين للتيار الزمنى. وهو يعترض – كما أفعل أنا – على مناهج التحليل التى تسمح بوصف الملامح التى يرصدها الناقد فى القصيدة دون الرجوع إلى تلقى القارئ لها. ورداً على قراءة قام بها جاكوبسون وليفى شتراوس لقصيدة " القطط " لبودلير يحدد ريفاتير موقفه من هذه النقاط بوضوح تام[٢٢] إن القارئ ليس مضطراً إلى صرف انتباهه إلى الأنساق التوافقية التى تمخضت عنها تحليلات البنيويين ؛ لأن المعطيات الناتجة تجىء مغلقة كالعادة فى مخططات مكانية حصينة تحول بيننا وبين إدراك ما يحدث فى فعل الفهم ذاته. والسؤال الذى يصر ريفاتير على طرحه هو : هل الألسنية البنيوية غير المعدلة مناسبة لتحليل الشعر؟ (ص. ٢٠٢). والإجابة فى نظرى هى بنعم ولا. فمن البدهى أننا يجب أن نرفض أية ادعاءات من أجل علاقة مباشرة بين

أوصاف بنيوية المصدر والمعنى ، ولكن لا ينتج عن ذلك فى نظرى ، كما يزعم ريفاتير، أن المعطيات التى تتألف منها هذه الأوصاف لا صلة لها، من ثم ، بالمعنى:

يتأسس منهج جاكوبسون وليفى شتراوس على فرضية أن أى نسق بنيوى يستطيعان تحديده فى القصيدة هو بالضرورة بنية شعرية. ألا نستطيع أن نفترض العكس ؟ أى أن القصيدة قد تحتوى على بنى بعينها لا تلعب دورًا فى عملها وتأثيرها كعمل أدبى فنى، وأنه قد لا يكون هناك سبيل أمام اللسانيين البنيويين للتمييز بين هذه الأبنية غير الفاعلة وتلك الفاعلة من وجهة النظر الأدبية ,والعكس فقد يكون هناك أيضًا أبنية شعرية محض لا يمكن التعرف عليها كما هى من خلال تحليل لا يتلاءم مع خصوصية اللغة الشعرية. (ص. ٢٠٢)

وهنا يظهر أساس اختلافى واتفاقى أيضًا مع ريفاتير واضحًا. فهو يؤمن بلغتين: اللغة العادية واللغة الشعرية، ومن ثم ببنيتين للخطاب ونوعين للاستجابة، ويؤمن تبعًا لذلك، بأن التحليل يجب أن يهتم بإبراز الملامح اللغوية والبنيوية والاستجابة التى هى شعرية وأدبية فى المقام الأول:

الشعر لغة ولكنه يسبب تأثيرات لا تسببها لغة الكلام اليومية بشكل ثابت، وثمة افتراض معقول يقول إن التحليل اللغوى لقصيدة ما ينبغى أن يبرز ملامح بعينها، وأن هناك علاقة سببية بين وجود هذه الملامح فى النص وإحساسنا الفعلى بأن أمامنا قصيدة... إن التركيز فى اللغة اليومية التى تُستخدم فى أغراض عملية عادة ما ينصب على سياق موقفى والواقع الذهنى والمادى المحال إليه... وفى حالة الفن اللفظى فإن التركيز يكون على الرسالة كغاية فى حد ذاتها وليست فقط كوسيلة. (ص. ٢٠٠).

هذا ضرب من الحديث يتصل بنظرية الانحراف بشكل مثير ومقلق، ويضرب بجذوره فى نظرية يان موكاروفسكى Jan Mukarovsky(*) فى التمييز بين اللغة المعيارية Standard Language واللغة الشعرية، ونظرية ريتشاردز فى التمييز بين اللغة العلمية واللغة العاطفية. إن مفهوم ريفاتير حول العلاقة بين اللغة المعيارية واللغة الشعرية أكثر مرونة وأكثر إمتاعاً للعقل من غيره، بيد أن منهجه يشترك مع غيره فى ضعف أسسه النظرية، وفى الافتراض المبدئى بأن معطيات كثيرة لا تدخل فى الحساب. إن نظريات الانحراف تقلل دائماً من مساحة الاستجابة التى تنطوى على معنى باستبعاد الملامح أو التأثيرات اللاشعورية من بؤرة الاهتمام. وتضيق مساحة التأثيرات الشعرية فى تناول ريفاتير إلى درجة فادحة كما سنرى ، وذلك لأنه لا ينشغل إلا بما يستدعى اهتمام القارئ فى أكثر صوره إثارة.

والدراسة الأسلوبية فى نظر ريفاتير هى دراسة الأدوات الأسلوبية stylistic devices التى يمكن تعريفها على أنها تلك الآليات داخل النص التى تحول بين القارئ وبين الاستدلال أو التنبؤ بأى ملمح مهم ؛ لأن إمكانية التنبؤ قد تسفر عن قراءة سطحية للنص، فى حين يقتضى عدم القدرة على التنبؤ أن يركز القارئ اهتمامه على النص: وتتوافق كثافة التلقى مع كثافة الرسالة(٢٣) . فالحديث عن الأسلوب عندئذ هو بمثابة الحديث عن لحظات فى خبرة القراءة حيث يتم تشويش الاهتمام لأن توقعاً قد خاب بظهور عنصر غير متنبأ به. إن العلاقة بين مثل هذه اللحظات ولحظات أخرى فى التتابع الذى يلقى الضوء عليها، هو ما قصد به ريفاتير "السياق الأسلوبى" حين يقول:

> **السياق الأسلوبى هو نموذج لسانى يتم تحطيمه فجأة بعنصر لم يكن فى الحسبان ، أما التناقض الناتج عن هذا التداخل فهو المحفز الأسلوبى. إن هذا التمزق المفاجئ يجب ألا**

(*) (١٨٩١ -١٩٧٥) من أبرز أعضاء حلقة « براغ اللغوية » وأكثرهم اهتماماً بدراسة الشعر وقد ترجمت الدكتورة ألفت كمال الروبى دراسته حول اللغة المعيارية واللغة الشعرية وقدمت لها . انظر مجلة فصول المجلد الخامس ، العدد الأول : أكتوبر /نوفمبر / ديسمبر ١٩٨٤ ص ٣٨ . (المترجم)

يفسر على أنه عنصر تفكيكى ، فالقيمة الأسلوبية للتناقض تقع
فى العلاقة التى يؤسسها بين عنصرين متصادمين، وليس ثمة
من أثر يمكن أن يحدث دون توحدهما فى سياق تتابعى،
وبعبارة أخرى ، فإن التناقضات الأسلوبية، مثل التقابلات

إن ريفاتير معنىٌ ، أكثر من غيره من الباحثين ، بأسلوبية التضاد؛ لأنه يموقع النموذج الممزق فى السياق بدلاً من موضعته فى معيار معد سلفًا وبشكل خارجى. فإذا ما فهمنا وحدة قياس المعيار فى علاقته بالأسلوب على أنها كلية شاملة (كما كانت فى حالة المعيار اللغوى) لما تمكنا من فهم كيف يمكن للانحراف أن يصبح أداة أسلوبية فى بعض الحالات، ولا يكون أداة أسلوبية فى حالات أخرى (Criteria ص. ١٦٩) . وهذا يعنى ، كما يبين فى كتابه: "السياق الأسلوبى"[٢٤] : أن الناقد يمكن أن يكون لديه سياق لنموذج من الأدوات الأسلوبية يبدأ من خلاله فى صناعة سياق جديد لهذا النموذج تتولد عنه سلسلة من الأدوات الأسلوبية يتولد على النمط نفسه (على سبيل المثال ، يتولد عن أداة صيغة مهجورة ، عدد من الصيغ المهجورة.) ، ويتسبب الزخم الناتج فى أن تفقد هذه الأدوات الأسلوبية قيمتها التضادية ، ويحطم قدرتها على التركيز على معنى بعينه فى التعبير ويختزلها إلى أن تصبح عناصر فى سياق جديد، هذا السياق بدوره يفسح المجال لتناقضات جديدة " وفى المقال نفسه (ص. ٢٠٨- ١٠٩) تتم إعادة تحديد العلاقة المرنة والمتغيرة تأسيسًا على السياق المجهرى microcontext (وهو السياق الذى يَخْلُقُ التضاد ، ويصنع الأداة الأسلوبية) . والسياق العيانى macrocontext (وهو السياق الذى يعدل هذا التضاد بتقويته أو إضعافه) وهذا يساعد ريفاتير على الحديث عن العلاقة بين التأثيرات المحلية، وسلسلة من التأثيرات الموضعية التى تحدد فى اكتمالها أو ديمومتها ، إلى حد ما ، تأثير أجزائها. ولكن قاعدة المعيار السياقى ، وميزاته ، تظل كما هى.

هذه الميزات حقيقية تمامًا؛ فالاهتمام ينتقل من الرسالة إلى تلقيها وعلى ذلك ينتقل من الموضوع إلى القارئ. فى مقال آخر يدعو ريفاتير إلى "ألسنية منفصلة خاصة بمن يضطلع بتفكيك الشفرة" ويجادل بأن الوظيفة الأسلوبية، أى الأثر الذى

يقع على القارئ؛ يطغى دائمًا على الوظيفة الإحالية، لا سيما فى القصص.[٢٥] ليس فى مقدورنا اصطناع بيان مفصل للأدوات الأسلوبية؛ فأى شىء يصلح أن يكون أداة أسلوبية على أساس المعايير السياقية. إن التدفق الزمنى لخبرة القراءة هو فى حد ذاته مركزى ومسيطر ، إنه ببساطة يموقع موضوعات التحليل بمساعدة القارئ. إن معاينة اللغة وكذلك الفهم ليست ثابتة ، فالسياق والأدوات الأسلوبية فى حركة دائمة، ويصبح القارئ أيضًا فى حركة دائمة مع تلك الأدوات الأسلوبية التى يخلقها من خلال استجابته ، بل إن الناقد أيضًا يصبح فى حركة دائمة ، يضع جهازه التحليلى تارة هنا وتارة هناك.

ولكن ذلك كله قد أبطلته عندى اللغة والأسلوب فى "السياق" (تلك الكلمة مرة أخرى) التى يعمل عليها علم المنهج ، إننى أشير بالطبع إلى افتراض نوعين من اللغة وما ينتج عن ذلك من قصر الاستجابة ذات المعنى أو المشوقة لإحداث تأثيرات المباغتة والتمزق. إن ريفاتير يبدى صراحة واضحة فى هذا الأمر حين يقول:

> **لا تفهم الوقائع الأسلوبية إلا فى اللغة ؛ إذ هى وسيلة تلك الوقائع فى توصيل المعنى ، ومن جهة أخرى لابد أن يكون لها ، أى لتلك الوقائع ، سمةٌ مميزة ، وإلا ما أمكن تمييزها عن الوقائع اللغوية.**

من الضرورى أن نجمع أولاً تلك العناصر التى تقدم ملامح أسلوبية، وثانيًا أن نخضع تلك الملامح وحدها للتحليل اللغوى مع استبعاد كل الملامح الأخرى (التى ليست ذات أهمية من الناحية الأسلوبية) عندئذ ، وعندئذ فحسب، يتم تجنب الخلط بين الأسلوب واللغة. ومن أجل هذا التمحيص الممهد للتحليل، وجب علينا أن نبحث عن معيار خاص لوصف الملامح المميزة للأسلوب.

> **يفهم الأسلوب على أنه تأكيد (تعبيرى أو عاطفى أو جمالى) يضاف إلى المعلومات المنقولة عن طريق البنية اللغوية، دون تبديل فى المعنى الذى يقال إن اللغة تعبر عنه وإن الأسلوب يؤكده[٢٦] .**

" بالحديث عن وقائع أسلوبية ، وقائع لغوية، غير ذات أهمية أسلوبيًا ، ملامح مميزة للأسلوب، تأكيد يضاف للحقائق ... دون تبديل للمعنى يصبح من الواضح ". من الواضح أن الأمر أكثر من كونه تمييزًا بين الوقائع الأسلوبية والوقائع اللغوية، إنه لون من الهرمية يظهر فيه عدم أهمية العبارتين الأخيرتين وأنهما (وهو الأهم) غير فاعلتين. وهذا يعنى أن التركيز على الأسلوب ذو فاعلية وهو الأجدر بالاهتمام ، بينما لا ينبغى أن يتركز الاهتمام على التعبير والتشفير وتفكيك شفرات الوقائع. (اللغة تعبر، والأسلوب يؤكد). وفي وسع المرء أن يختلف مع هذا بسهولة على أساس فصله الجذرى بين الأسلوب والمعنى، وبتسويته الساذجة بين المعنى والوقائع. يكفى بالنسبة لى أن أبين مضامين تحديد وتحليل الاستجابة. والشيء الأساس وراء تنظير ريفاتير هو افتراضه أنه لا وجود لاستجابة تستحق الحديث عنها وذلك فى الامتدادات البعيدة فى اللغة، فى الخطاب العادى والأدبى على السواء ؛ لأن القليل يحدث فى مثل هذه الامتدادات. (الحد الأدنى من التشفير والحد الأدنى من الاستجابة).

وينعكس هذا الافتراض على كل مرحلة من مراحل تطبيق ريفاتير لعمله. إنه يشكل الأساس فى تمييزه بين ما هو بنية أدبية وما ليس كذلك. إنه أيضًا الأساس فى العلاقة بين السياق والأداة الأسلوبية التى تحققه حالما يتم تعيين بنية أدبية. تلك العلاقة ,كما يقول « ريفاتير » ، هى لون من " التقابل الثنائى " حيث لا يمكن الفصلُ بين قطبيه."[٢٧] وهما بطبيعة الحال قطبان متغيران وليسا ثابتين، بيد أن الواحد منهما لا يفعل شيئًا فى إطار علاقتهما الخاصة ولكنه يمهد الطريق (بشكل سلبى) للآخر، لبلوغ اللحظة الكبيرة عندما يعطِّل النمط السياقى ويفرض الانتباه (أى حدوث الاستجابة). وأخيرًا هو الأساس لاستخدام ريفاتير القارئ بوصفه أداة تموضع. ولما كانت جميع الملامح التى تتمخض عن أى تحليل لغوى ليست فاعلة من الوجهة الشعرية، فلابد أن هناك طريقة لفصل تلك الملامح الفاعلة. ولما كانت هى الملامح التى تمزق النموذج وتفرض الاهتمام فسوف نموضعها بصرف الاهتمام إلى استجابات القراء الفعليين سواء كان أولئك القراء من طلابنا فى قاعات الدرس أو من كتاب المقالات والتعليقات الذين يصفون خبراتهم لنا فى سجلاتهم أو مقالاتهم. إن قارئ ريفاتير قارئ مركب (كان يسميه القارئ المتوسط أو السوادى وأحيانًا القارئ

السوبر) وهو غير بعيد الشبه عما أسميه القارئ الخبير. الاختلاف الوحيد يتمثل فى أن خبرته (أى خبرة القارئ المركب) لم تعد ذات صلة إلا عند تلك المواضع التى تصبح فيها الخبرة فريدة أو استثنائية بعيدة عن العفوية " كل موضع فى النص يدعم وجوده القارئ السوبر يعد مؤقتًا أحد عناصر البنية الشعرية. الخبرة تدل على أن مثل هذه الوحدات لا يتم إظهارها إلا من قبل عدد من الرواة اللغويين . " (٢٨)

إن عدم ارتياحى إلى فكرة القارئ السوبر أقل من اهتمامى بما يحدث لخبرته أثناء القيام بالتحليل على طريقة ريفاتير. وهذه الخبرة ستصبح ذات بنية مزدوجة أى متوالية من اللحظات المهمة التى تتبادل المواقع مع ، ويساعد فى خلقها ، مساحات من المعيار السياقى وتكون دائرية أكثر من كونها خطية، فى جزء كبير منها لا يحدث شيء. عند نقطة واحدة فى قراءته لقصيدة "القطط" لبودلير تقع عينا ريفاتير على السطر الذى يقول: "إنهم يبحثون عن الصمت "Ils cherchet le silence فيعلق بقوله:
"إن الرواة اللغويين يهملون بالإجماع هذا السطر "إنهم يبحثون عن الصمت" ولا شك أن كلمة يبحثون cherchet هى الكلمة الشعرية أو البديل المتأنق لكلمة recherchet أو aimer، بيد أن ذلك ليس أكثر من التحويل العادى للنثر إلى شعر ؛ فالأداة الأسلوبية هنا تحدد النوع الأدبى كما يفعل البيت والمقطع الشعرى ، حين يضع السياق بمعزل عن سياقات الحياة اليومية. إنه شيء متوقع وليس غريبًا(٢٩) ، وبعبارة أخرى لم تثر هذه الجملة انتباه أحد ولم يجد فيها القارئ شيئًا يشغله ؛ لأنها تبدو عادية تمامًا ومن ثم لا تفعل شيئًا فى القارئ الذى لم يجد ما يقوله بشأنها.

وحتى عندما يجد السيد ريفاتير شيئًا يستحق الحديث عنه فإن منهجه لا يتيح له أن يفعل الكثير. هذا التحليل لجملة فى رواية موبى دك Moby Dick مثال يوضح ما نقول:

" وراح يجيش ويجيش وطفق يعلو وينخفض ذلك البحر الأسود، فى هياج عظيم وكأن أمواجه المتلاطمة أشبه بالضمير..." نحن هنا أمام مثال جيد للحد الذى يصل إليه كاتب فى تحكمه فى فك شفرة النص. فى المثال السابق يصعب على القارئ ألا ينتبه لكل كلمة ذات معنى. ولا يحدث فك الشفرة على أساس الحد الأدنى لأن الوضع

الأولى للفعل يصعب التنبؤ به فى الجملة الإنجليزية، وكذلك الحال فى تكراره وتأثيره فهو أشبه بالتأثير الكلى للحديث الصريح. إن تأجيل الفاعل أو تأخيره يجلب عدم إمكانية التنبؤ لأقصى درجة له ، وعلى القارئ أن يفهم الخبر قبل أن يعاين الفاعل، ويبقى قلب الاستعارة مثالاً آخر على التناقض مع السياق. انخفضت سرعة القراءة بسبب هذه الحواجز، وتباطأ الاهتمام بالتمثيل وتم إحداث التأثير الأسلوبى. (٣٠)

"وتم إحداث التأثير الأسلوبى" ولكن إلى أية غاية؟ وماذا يفعل المرء بالأدوات الأسلوبية أو بتشعبها عندما يعاينها القارئ الخبير ؟ لا يستطيع الناقد الانطلاق منها إلى المعنى ؛ لأن المعنى يوجد مستقلاً عنها، إنها بمثابة النبر (والنبر يشغل المكانة نفسها فى عواطف ريفاتير التى تشغلها الدوافع الشعورية فى عواطف ريتشاردز ، وكلاهما يمثل تضييق الخناق على الاستجابة بالدرجة نفسها) ونخرج فى النهاية بمجموعة من التأثيرات الأسلوبية (من النمط المحدود) بينما لا يدعى ريفاتير إمكان تحويل هذه التأثيرات الأسلوبية إلى معنى ، ولا يدعى أى شىء آخر أيضًا. وتصبح أهمية هذه التأثيرات ، على الأقل ، محل تساؤل دائم. (وينبغى أن أضيف: إن تحليل ريفاتير لقصيدة "القطط" لبودلير تحليل رائع ومقنع مثل دحضه نظرية جاكوبسون وليفى شتراوس. بيد أنه تحليل يتكئ على بصيرة لم تكن لتتولد عن منهجه. وأنا أعلم أنه لن يرضيه ما أقول، لكن ريفاتير فى ظنى ناقد أفضل مما تتيحه له نظريته.)

إن الاختلاف بين ريفاتير وبينى يمكن وضعه بيسر فى إطار مفهوم الأسلوب ، فقد يتساءل القارئ: لماذا لم تستخدم عبارة "الأسلوبية العاطفية" إلا قليلاً فى مقال يتخذ منها عنوانًا له؟ والسبب يكمن فى أن إلحاحى على أن كل شىء يجب وضعه فى الحساب ، وأن شيئًا ما "قابل للتحليل وله شأن" يحدث دائمًا ، يجعل من المستحيل أن نميز، كما يفعل ريفاتير ، بين "الوقائع اللغوية" و "الوقائع الأسلوبية" ؛ فالواقعة الأسلوبية ، فى نظرى ، هى واقعة استجابة ، ولما كانت مقولتى فى الاستجابة تشمل كل شىء، من أصغر الخبرات اللغوية وأقلها إثارة إلى أكبرها

وأكثرها إرباكًا وتمزيقًا، فكل شيء بالنسبة لى واقعة أسلوبية ، وقد نهجر أيضًا كلمة أسلوبية ؛ لأنها تحمل فى طياتها كثيرًا جدًا من الثنائيات (الأسلوب و...).

والواقع أن هذا يضطرنى إلى تبنى نظرية أحادية للمعنى، وعادة ما يكون الاعتراض على مثل هذه النظريات بأنها لا تفسح مجالاً للتحليل. ولكن الأحادية التى أقول بها تفسح مجالاً للتحليل ولأنها أحادية التأثيرات يصبح المعنى فيها محصلة جزئية للتعبير / الموضوع ، بيد أنه لا يتطابق معه. فى هذه النظرية نجد الرسالة التى يحملها القول - وهى عادة طرف فى علاقة ثنائية يكون فيها الطرف الثانى هو الأسلوب - تكون فى عملها (الذى لا يقر به ناقد مثل ريتشاردز) بمنزلة التأثير الإضافى ، الباعث الآخر على الاستجابة ، المكون الآخر فى خبرة المعنى. إنها ليست المعنى فى واقع الأمر، وليس هناك شيء نستطيع أن نقول إنه المعنى.

وربما نستبعد كلمة معنى طالما تحمل فى طياتها فكرة الرسالة أو الغاية ، وأقول مرة ثانية إن معنى القول هو الخبرة به ، كل الخبرة به ، وإن الخبرة لا تلبث أن تكون عرضة للخطر لحظة الحديث عنها.

ويتبع ذلك ، من ثم ، أننا يجب ألا نسعى لتحليل اللغة على الإطلاق. بيد أن العقل البشرى يبدو عاجزًا عن مقاومة الدافع لدراسة عملياته الذاتية، ولكن ما نستطيع القيام به على الأقل (وربما على الأكثر) أن نسير فى طريق يسمح بأقل قدر من التحريف.

خاتمــة

أنتقل مرة أخرى من الجدل إلى المنهج نفسه وبعض الملاحظات الختامية القليلة. أولاً إذا توخينا الدقة نستطيع أن نقول إنه ليس بمنهج على الإطلاق ؛ لأن نتائجه ومهاراته لا تقبل النقل. إن نتائجه لا تقبل النقل ؛ لأنه لا توجد علاقة ثابتة بين الملامح الشكلية والاستجابة (على اعتبار أنه يمكن القيام بفعل القراءة فى أى وقت) ولأن مهاراته لا تقبل النقل لأنك لا تستطيع أن تمنحها لآخرين وتتوقع منهم بعد ذلك أن

يكونوا قادرين فى الوقت نفسه على استخدامها (فهى غير قابلة للحمل) . إنها فى جوهرها أداة لغوية متحسسة sensitizing، إن حروف اسم الفاعل هنا ((ing)) تعنى ضمنًا أن فاعليتها طويلة المدى ولا نهاية لها (أى لا تصل لدرجة الإشباع) . بالإضافة إلى ذلك فإن فعاليتها باطنية بمعنى أنها ذهنية. وهى لا تعمل من خلال آلية غير الآلية الملحة فى الافتراض القائل بأن ما يحدث فى اللغة أكثر مما نعرف بصورة واعية ، وبطبيعة الحال لابد أن يصدر ذلك الإلحاح الذى يستوجبه الافتراض عن الفرد، وهو إلحاح يتحدى حساسية هذا الفرد التى تفتقر للدربة والمران. إن إتقان هذا المنهج يعنى طرح السؤال الذى يقول: ماذا يفعل الـ ...؟ مع وعى متزايد بالتعقيد المحتمل (والمخفى) للإجابة. أى بذهن أكثر حساسية بآليات اللغة. إنه منهج، وقد يبدو ذلك غريبًا ومقلقًا للمنظرين، يقوم على معالجة مستخدميه أنفسهم الذين هم أيضًا أداته الوحيدة. إنه منهج يهذب نفسه بنفسه ويعمل أيضًا على تهذيبك. إنه لا يرتب المضامين ولكنه يغير الأذهان.

ولهذا السبب وجدت فى هذا المنهج فائدة كبيرة كطريقة للتدريس وعلى جميع المستويات الأكاديمية. ولم يكن غريبًا - إذن - أن أشرع فى تطبيق هذا المنهج، فبدأت بتدريس أحد المقررات بوضع بعض الجمل على السبورة من مثل ("عادةً هو مخلص" ، و "لا ريب أنه مخلص") ثم أسأل طلابى السؤال: ما الذى تفعله هذه الجملة ؟ وكان السؤال جديداً بالنسبة لهم ، وكانوا دائمًا يجيبون عن السؤال الآخر الذى يقول: ما الذى تعنيه هذه الجملة؟ ولكن الأمثلة يتم اختيارها لتبين عدم كفاية هذا السؤال الأخير، وهو قصور لم يلبث أن أدركوه حين أدركوا قيمة النظر فى التأثيرات وبدءوا يمتلكون القدرة على التفكير فى اللغة بوصفها خبرة بدلاً من كونها مستودعًا للمعانى القابلة للاستخراج. ويبقى بعد ذلك أن ندرب حساسياتهم من خلال سلسلة من النصوص المتدرجة - جمل من أنواع مختلفة، فقرات ، مقالة ، قصيدة، رواية - إلى حد ما فى الترتيب الذى بيناه فى صدر المقال. وفيما هم يختبرون ألوانًا إضافية من التأثيرات ويخضعونها للتحليل، فإنهم يتعلمون أيضًا كيف يميزون الغريب الشاذ فى استجاباتهم الذاتية وكيف يسقطونه من حساباتهم. وليس مصادفة أن يصبحوا عاجزين عن كتابة نثر طليق طالما ينفقون كل وقتهم فى اكتشاف إلى أى

مدى يمارس نثر الآخرين من الكتاب فيهم تحكمه ، وبكثير من الوسائل. هناك بالطبع أدوات - منها العرض التدريجي للنصوص من اليسار إلى اليمين بطريقة شريط التلغراف - وتنوع السؤال السحرى (ما الذى كان سيحدث لو أن كلمة ما كانت هنا أو فى مكان آخر؟). ولكنى أكرر القول بأن منطقة عمل هذا المنهج داخلية، ونجاحه الأكبر لا يكون فى تنظيم المضامين (مع أن ذلك كثيراً ما يحدث) ولكن فى تحويله للأذهان.

وباختصار تمتلئ النظرية بالفجوات على مستوى تفسير المعنى وكطريقة فى التدريس، وثمة فجوة واحدة هائلة فى وسطها مباشرة تمتلئ - إذا كانت تمتلئ على الإطلاق - بما يجرى فى ذهن الدارس الذى يستخدمها. إن المنهج يبقى وفيًا لمبادئه وليس له نقطة يقف عندها؛ إنه سلسلة متصلة من العمليات ، مدار الحديث فيها الخبرة، وهو نفسه خبرة، وبؤرته هى التأثرات ، ومحصلته التأثير. وفى النهاية أقول إن الفضيلة الوحيدة والمؤكدة لهذا المنهج هى أنه صالح للتطبيق ويأتى بنتائج مضمونة.[٢١]

الهوامش

(١) William Wimsatt, Jr., and Monroe Beardsley, The Verbal Icon: Studies in the Meaning of Poetry (Lexington: Universtiy Press, 1954, p. 21.

(٢) وهكذا يمكن قراءة السطر على النحو التالي: "إنهم لم يدركوا ، "بحيث لا يساوى هذا قولنا :إنهم أدركوا (ويبقى السؤال مفتوحًا) فيستطيع القارئ أن يجادل بأن " لم" ليست فى الواقع نفيًا.

(٣) الواقع أن كلمة hatلم تعد تقرأ " الحقيقة التى تقول " the fact that ولكن هذا لأن ترتيب العبارات الفعلية قد أسفر عن إقصاء هذه الإمكانية.

(٤) لا ينطبق هذا على فلاسفة اللغة العادية فى مدرسة أكسفورد (أوستن Austin وجرايس Griceوسيرل Searle) الذين تناولوا المعنى انطلاقًا من علاقة المستمع / المتكلم ومواضعات القصد / الاستجابة ، أى المعنى الوضعى.

(٥) أستعير هذه العبارة من ب. دبليو . بردجمان P. W. Bridgman فى كتابه:

The Ways Things Are (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1959

(٦) W. C. Helmold and W. G. Rabinowitz (New York: Liberal Arts Press, 1956) p. 53. (Princeton University Press, 1967) " The Poetry of the Faerie Queen"

(٧) See Paul Alpers , "The Poetry of The Faerie Queen" 1967.

(٨) Wimssat and Beardsley, The Verbal Icon, p. 34.

(٩) Ronald Wardhaugh , Reading: A Linguistic Perspective (New York: Harcourt, Brace & World, 1969, p. 60.)

(١٠) هذا يعنى أن هناك اختلافًا كبيرًا بين المقدرتين ؛ الأولى تأخذ اتساقها عبر التاريخ الإنسانى، والأخرى تختلف فى مواضع مختلفة فيه

(١١) Syntactic Structures (The Hague: Mouton, 1957) pp. 21- 24..

(١٢) را واردو: Reading, p. 55. حيث يقول: " للجمل عمق وهو عمق تحاول أن تمثله النماذج النحوية مثل نماذج بنية العبارة والنماذج التوليدية التحويلية. وتقترح هذه النماذج أنه إذا كان مبدأ الكتابة من اليمين إلى اليسار يتصل بمعالجة الجملة، فلابد أنه مبدأ من نوع غاية فى التعقيد ومن ثم يتطلب من

المعالجة أن تتم على مستويات متعددة وفى زمن واحد، وكثير من هذه المستويات على درجة عالية من التجريد؛ فونولوجيًا أو جرافولوجيًا ، بنائيًا ودلاليًا.

(١٣) Language and Mind (New York, Brace & World, 1968) p. 32.

(١٤) The Rhetoric of Fiction (Chicago: University of Chicago Press, 1961) p. 139.

(١٥) ليست الصفحات التالية وافية بأى حال؛ بيد أننى انتقائى فى هذا العرض من ثلاثة وجوه: أولاً أستبعد ، وعلى نحو متعسف ، جميع الذين كانت طرائق إنتاجهم وفهمهم مكانية فى الأساس، وكذلك جميع هؤلاء الذين يهتمون أكثر من غيرهم بما يجرى داخل العمل الأدبى بدلاً من اهتمامهم بما يجرى داخل وخارج القارئ، وكل هؤلاء الذين يقدمون تحليلاتهم من أعلى إلى أسفل بدلاً من اليسار إلى اليمين مثل إحصائيى الأسلوب (كرتز Curtis و هاييز Hayes وجوزفين مايلز J. Miles وجوم كارول J. Caroll) ، وأصحاب اللغويات والوصفية (هاليداى Halliday وأتباعه) والبنيويين الشكليين (رومان جاكبسون وروناك بارت) وآخرين كثيرين. وفى دراستى الأطول التى يعد هذا الفصل تمهيدًا لها سوف أتناول بالدراسة أولئك الكتاب والكاتبات. وكذلك يتضح الانتقاء فى دراستى لأصحاب التوجه النفسى من النقاد ، وفى إطار هذا الانتقاء لابد أن أقدم أكثر من دليل للدفاع عن تناولى لأعمالهم فى علاقتها باهتماماتى المنهجية الخاصة بى والتى هى فى مجملها أضيق نطاقًا من أعمالهم وأقل طموحًا. باختصار وربما باستثناء مايكل ريفاتير لم أوف للسابقين على حقهم.

(١٦) Principles of Literary Criticism. (New York: Harcourt, Brace & World , 1959) , pp. 20-22.

(١٧) London and Kegan Paul, Trench, Trunbar, 1926.

(١٨) London: K. Paul, Trunbar, 1929.

(١٩) The Structure of Complex Words (London: Chatto & Windus. 1951) pp. 10, 56-57.

(٢٠) Criticism and the Lanuguage of Literature : Some Traditions and Trends in Great Britain, Style, 3 (1969, 59)

(٢١) Some Versions of the Pastoral (Norfolk, Conn: New Direction) , p. 121.

(٢٢) Describing Poetic Structures, (Yale French Studies, 36-37 (1966).

(٢٣) Criteria for Style Analysis Word 15 (1959), 158.

(٢٤) Word 16. (1960)

(٢٥) The Stylistic Function Proceedings of the Ninth International Congress of Linguistics (The Hauge: Mouton. 1964), pp. 320-321.

(٢٦) Criteria For Style Analysis, pp. 154- 216.

(٢٧) Stylistic Context, p. 207.

(٢٨) Describing Poetic Structures, pp. 215- 216.

(٢٩) Ibid. p. 223.

(٣٠) Criteria for Style Analysis, 172- 173.

(٣١) منذ كتابة هذا المقال أتيحت لى الفرصة لقراءة كتاب والتر ج. سلاتوف المعنون: حول القراء: أبعاد الاستجابة الأدبية (إثاكا : مطبعة جامعة كورنل ، ١٩٧٠) ، وهو كتاب جديد يتوفر ، على الأقل بلاغياً ، على كثير من القضايا المثارة هنا، بيد أن النحو الذى نحاه سلاتوف يختلف عن منحاى .

الفصل الثانى

ما الأسلوبية ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة ؟

كتبت هذا المقال للملتقى الأدبى الذى يرعاه المعهد الإنجليزى الذى يرأسه « سيمور تشامان» Symore Chatman، وكان بين المشاركين فيه ريتشارد أوهمان Richard Ohman وفرانك كرمود Frank Kermode وتزفتان تودوروف Tzvetan Todo-rov وكان المتبع أن يتم طرح السؤال عقب كل قراءة لكل بحث من البحوث. كان السؤال الأول فى الندوة موجهًا لى من ريتشارد أوهمان الذى تكفل بتقديم بحثى الذى اخترت له عنوان: "اسمى لويس ملك." كانت الخيوط الأساسية لهذا البحث قد تجمعت لدى حين كنت أقوم بإلقاء بعض المحاضرات لطلاب الدراسات العليا فى النظرية الأدبية إبان عام ١٩٧٠ ، لم أتبع الطرق المألوفة فى تدريس ذلك المقرر التى كانت تركز على اختيار نص (هاملت أو ليسيداس مثلاً) وإخضاعه لسلسة من مناهج البحث بغرض وضع هذه المناهج تحت الاختبار وذلك بغية الإجابة على سؤال يقول: هل يضىء هذا المنهج النص ؟ والحق أن هذا السؤال يوقعنى فى حيرة بسبب ما يفترضه، وهو حين يفترض يقرر سلفًا. إنه يفترض أولاً أن النصوص توجد بمعزل عن النظريات، وهو افتراض قابل، على الأقل ، للجدل والمناقشة، بل كنت قد أخذت على عاتقى تحديه. ويفترض ثانيًا أن النظرية لا يستساغ وجودها بعيداً عن التطبيق بينما أرى أن النظرية شكل من أشكال التفكير له أهدافه وقوانينه وينبغى تقييمها ، وذلك ترتيبًا على الانسجام المنطقى لدعواها. ويفترض ثالثًا أن النظرية يمكن ألا تضىء النص بينما يَرْسَخُ فى اعتقادى يومًا بعد يوم أن العلاقة بين النظرية والتطبيق علاقة آمنة. وهذا يعنى أن النظرية لابد آتية ثمارها دائمًا وتحقق النتائج التى تتنبأ

بها بدقـة، وهى نـتـائج ملزمـة لأولئك الذين يرون فى فرضيـاتها ومبـادئها الفـاعلة أموراً بدهية. والحق أنه أحرى بنا أن نتساءل: أين هـى النظرية التى لم تفعل فعلها فى النص ؟

ومن ثم لم نركز فى المقرر الذى درستُه على ما يمكن أن تفعله النظريات (طالما تنتج دائمًا النصوص التى تقتضيها فرضياتها) ولكنا ركزنا بدلاً من ذلك على تفنيد الدعـاوى التى تزعم أنهـا نماذج فى التـفكيـر، وفى حـالة الأسلوبيـين اشـتـملت تلك الدعاوى على إقصاء التفسير أو التحكم فيه بمطابقة تحديد المعنى بجملة من العناصر والوحدات المتحررة من السياق والانطلاق منها إلى تحديد المعنى. كنت أكتشف دائمًا أن التـفسيـر كـان يفسـد الإجراء عند كـل مـرحـلة، إما لأن المعنى قـد تم اختـيـاره سلفًا وراح (من وراء سـتـار) يوجه تعيين ملامح شكلية، وإما لأن الملامح الشكلية التى لا تمت لـه بصلة قد فرضت عليـه فرضًا. إن الانطبـاعـية أو الذاتيـة التى كـان يشكو منها الشكليون دائمًا قد أصبح لها سلطة مجانية عن طريق آلية مقصودة أخفت عنهم وعن قرائـهم مـا كانوا يـفعلونه فى الواقـع. وكنت أصـر على أن مـا كـانوا يـفعلونه فى الواقع هـو عزل المعطيـات عن مـصـدر قـيـمـتـهـا الذى يـتـمـثل فى نشـاط القـراء الذين يصنعـون المعـانى بدلاً من اسـتخـلاصـهـا . فلم أبشـر ، من ثم ، بـنهاية الأسلوبيـة بل بأسلوبية جديدة أو "عاطفية" ينتقل فيها مركز الاهتمام من السياق المكانى للصفـحة المكتوبة واتسـاقـاتـهـا المنظورة إلى السيـاق الزمنى للعقل وخبرته." وأعـتـقد الآن أن هذا الانتـقال يعد انتقالا خادعًا، على الأقل بقدر مـا ينطوى (حـسب ظنى) على انتـقال للسلـطة من النـص إلى الـقـارئ. ورغــم أن الجــدل يتـعــاظــم ضــد سـيـادة النص وتـأكيد مـارتن جـوس Martin Joos بأن "النص يـوحى ببنيـتـه الخـاصـة بـه." فـإن تلك السيـادة تزداد بإضـافة أداء القارئ إلى مـا يشيـر إليه النص ويمارس بـه تحكمـه، أى بنيته الخاصة.

وانطلاقًا من الأسلوب الذى سوف تتـخـذه هذه المقالات فى المسـتقبل أقول: إن أهـم شىء فى هذا المقال هو ظهور أسمـاء فيه مثل هيوبرت دريفيوس Hubert Dreyfus وجون سيرل John Searle وهما زميلاى فى جامـعة كاليفورنيا. كان سيرل هو الذى

قدّمنى لنظرية فعل الكلام، وهى نظرية فى اللغة تطورت على يد ج. ل. أوستن J. L. Austin وترى أن وحدة التحليل ليست الجملة القائمة بذاتها المقطوعة الصلة عن سياقها بل هو التعبير الذى تم إنتاجه فى موقف بعينه من قبل مخلوقات واعية ومن أجلها. ومن ثم فهى نظرية تفرض تحديًا مباشرًا للاستقلال الذاتى للنص وللفرضيات الشكلية للأسلوبية. وتنطوى رؤية دريفيوس على تحد مماثل إذ يجادل فيها بأن الحقائق هى نتاج مواقف ولا يمكن تعيينها بمعزل عن هذه المواقف. وعلى الرغم من أننى تحدثت عن هذا الجدل وكنت أتفق مع ما أسفر عنه فلم أر أنه تجاوز ما توصلت إليه؛ لأنى لم أفهم حتى الآن وصف دريفيوس الباعث على التأمل للسلوك الإنسانى بأنه مرتب بيد أنه لا يخضع لقواعد .

لقد أجاب أهل الفن عن السؤال الأول: ما الأسلوبية ؟ وهو السؤال الذى ورد فى العنوان الذى اخترته لهذا المقال. فقد جاءت الأسلوبية كرد فعل ضد الذاتية والافتقار للدقة فى الدراسات الأدبية. ادعى الأسلوبيون أنهم يستبدلون (بلحظات التذوق لدى الناقد التأثيرى تقارير وصفية لغوية دقيقة وجافة) وينطلقون من هذه الأوصاف اللغوية إلى التفسيرات التى يزعمون لها قدراً من الموضوعية. إن الأسلوبية - باختصار - محاولة لتقديم النقد انطلاقًا من الأسس العلمية. أما الإجابة عن السؤال الثانى الذى ورد فى العنوان - لماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة ؟ فستكون مهمة هذا المقال. وأود أن أبدأ ، ولو على نحو ملتو ، باقتباس من مجلة النيويورك تايمز بوك ريفيو New York Times Book Review العدد ٢٢ لعام ١٩٧٢، ففى صفحتى ١٨ و ١٩ - من ذلك العدد - نلاحظ أن شركة بيتر وايدن المحدودة للنشر تعلن عن ميزات كتاب جديد من تأليف توم تشتويند تحت عنوان كيف تفسر أحلامك (فى دقيقة واحدة) أو أقل ، ويظهر العنوان على غلاف الكتاب وقد كتب أسفله هذه الجمل الوصفية: " دليلك لـ ٥٨٣ موضوعًا لحلم مع ١٤٤٢ تفسيراً." "معجم موسوعى"، وتزداد هذه الجمل اتساعًا بتقرير عن أبحاث المؤلف وجزء من المسرد وسؤال موجه إلى القارئ: ما الذى تحلم به؟ بالملائكة؟ انظر إذن ص. ١٧١ ، بالأطفال؟ ص. ١٥٠ ، بالأجراس؟ ص. ٤٠ ، بالسيارات والمصادمات والمطبخ والموت والكلاب؟ بالأبواب والامتحانات والسقوط؟ بالأيدى والقبعات والمرض والوحوش ؟ بالألم والعرى

والجنس؟ بالأسنان والسفر ...؟ " وتستمر هذه النشرة الدعائية على غلاف الكتاب في القول: "وهذه أمثلة فقط من أكثر من ٥٨٣ موضوعًا للأحلام التى يتم تغطيتها فى هذا الكتاب." وينبئنا الغلاف – أيضًا – بأن المؤلف أنفق عشر سنوات فى تأليف هذا الكتاب يحلل أعمال فرويد ويونج وآدلر وآخرين من العلماء الثقات فى مجال تفسير الأحلام. ولقد زود المؤلف الكتاب بمسرد وفهرس بالمراجع وصنّف كل موضوع حلم طبقًا لاتجاهات أربعة: ما يعنيه الحلم فى الأغلب الأعم .. . ما يمكن أن يعنيه فى الواقع .. . ما الذى قد يعنيه .. ما يمكن أن يعنيه على وجه الاحتمال ، وأخيرًا وبوسائل طباعة تبرز الدعاوى التى تتأسس عليها مزاعم هذا الإعلان من خلال عبارات مكتوبة بحروف مائلة: "إنه لن يخذلك أبدًا. "ثم بحروف بيضاء كبيرة على خلفية شريط أسود كتبت عبارة: "إنه على أساس من علم حقيقى."

ومهما وجد المرء من تسلية فى هذا الإعلان فمن الخطأ أن نقلل من الرغبة التى يسعى لإشباعها لدى بعض الناس: وهى الرغبة فى وجود إجراء تفسيرى جاهز وآلى يقوم على بيان مفصل للعلاقات الثابتة بين المعطيات المنظورة والمعانى ، المعانى التى لا تتغير مع السياق ويمكن استخراجها بعيدًا عن المحلّل أو الباحث الذى لا يحتاج إلا لأداء العمليات التى يشير إليها المفتاح. إنها أمنية جديدة مثل نظرية المعرفة ، وقديمة قدم الرغبة فى الهرب من التقلب المستمر والتغير الدائم فى الموقف الإنسانى إلى الأمن والاستقرار الذى يجده فى شكلية خالدة. إنها الرغبة فى الأسلوبية ، وأود فى الجزء الأول من هذا المقال أن أتوفر على بعض المحاولات النموذجية التى حاولت تحقيقها.

أخذت مثالى الأول من دراسة قام بها لويس ملِك مؤلف كتاب: " معالجة كمية لأسلوب جوناثان سويفت ودراسات أخرى إحصائية وكومبيوترية." وفى مقال كتبه ملِك لمجلة الكمبيوتر والأسلوب الأدبى Computer and Literary Style يسعى إلى إبراز السمات المميزة لأسلوب سويفت[1] إنه مهتم بصفة خاصة بإبراز عادة سويفت فى جمع الكلمات فى متتالية وتفضيله لأنواع من الروابط على غيرها. وقد ركز فى دارسته على مقارنة سويفت ، من هذه الوجوه ، بمكاولى وأديسون

«وجيبون » و«جونسون» (*) وخرجت نتائج بحوثه على هيئة جداول : " توزيع تواتر فئات الكلمات فى عينات من نثر [illegible] بوسيلة الحاسب الآلى: "النسبة المئوية للروابط الأولية فى ٢٠٠ جملة عينة من «أديسون »« وجونسون »« ومكاولى »« وسويفت»." "مجموع المحددات الافتتاحية والنسب المئوية لكل العناصر الافتتاحية." " تواتر وقوع الأنماط المفردة ثلاثية الكلمات الأكثر شيوعًا كنسبة مئوية للأنماط الكلية." "المجموع الكلى للأنماط المختلفة فى كل عينة." وأنا لا أركز اهتمامى هنا على النظر فى مناهج لا هم لها إلا جمع البيانات والحقائق عند ملك أو غيره من الأسلوبيين [ولو أن بعضهم موضع شك حتى من خلال آلياته] ولكنى سأركز فى المقام الأول على ما يفعلونه بهذه البيانات بعد جمعها وهو الهدف الذى سعى إليه ملك أيضًا ، ففى الفقرات الأخيرة من بحثه يطرح السؤال الكبير: ما هى النتائج التفسيرية التى يمكن استخراجها من هذه المادة ؟ (ص. ١٠٤). وتجىء الإجابة فى جُزْءَيْنِ مبينة الخطتين الأساسيتين اللتين قامت عليهما بحوث الأسلوبيين . وكانت الأولى دائرية بعيدة عن المباشرة: التواتر الأدنى للمحددات الأولية ، مع التواتر الأعلى للروابط الأولية ، مما يجعل من سويفت كاتبا مغرما بالانتقالات transitions ويحتفى كثيراً بالروابط (ص. ١٠٤). وكما لاحظ القارئ فإن نصفى هذه الجملة يقدمان المعلومات ذاتها بوجوه تختلف اختلافًا طفيفًا ولو أن لغتها المنمقة توحى بأن شيئًا ما قد تم تفسيره وشرحه. وهذا مثال على ما يجعل صبر القارئ على الأسلوبية وما يتعلق بها ينفد. فآلية التصنيف والتبويب لا تقوم إلا مقام الملف الذى تحفظ فيه مكونات نص ما، وهى مكونات يتم استخراجها وإعادة ترتيبها فى الشكل نفسه الذى كان متاحًا لها من قبل. لم يكن الفهم هو المكسب من وراء ذلك العنت ، فقد تم تنفيذ الإجراء الأسلوبى ولكنه لم يفض بنا إلى شىء. غير أن الأسلوبيين يأبون إلا الوصول إلى شىء ، وما تشير إليه جملة ملك مثال على ذلك، فهو يقول: "إن استخدام سويفت لمتوالية من الألفاظ ليدل على [أىَ علامة على أو يعنى] أن لديه عقلاً خصبًا لا يعوزه شىء ." وهنا لا يكون الإجراء الأسلوبى مباشراً بل يصبح إجراءً متعسفًا. لقد تم فرض

(*) يقصد Macauley و Joseph Adison و Edward Gibbon و Samuel Johnson.
(المترجم)

تمحيص البيانات ثم فرض عليها التأويل فرضًا بدلاً من أن يُكتشف اكتشافًا ، إذ لا يوجد في آلية ملِك ما ينطلق منه ليسوّغ تلك الوثبة (من المعطيات إلى تعيين قيمتها الدلالية) التي يقوم بها. فالافتراض الذي ينطلق منه يفتقر إلى الدقة فضلاً عن أنه موضع كثير من الشك وهو افتراض أن المرء يمكن أن يفهم من وصف نص ما شكل العقل الذي ألفه وطبيعته أو كما في هذه الحالة ينتقل من مجرد كمية المفردات اللفظية إلى الإشادة بعظمة الذكاء الذي أنتجها.

ولا تكون الحجة المضادة لهذا الافتراض هي الإشارة إلى أنه صعب التنفيذ (فقد نفذه ملِك على أية حال) بل الإقرار بأن تنفيذه سهل لا عناء فيه وفي أي اتجاه يريده الباحث. ففي وسع المرء أن ينتهي مثلاً إلى أن استخدام سويفت لنسق ما من المفردات دليل على ما يسمى بفوضى التماس الذي يقول به جاكوبسون في كتابه أساسيات اللغة Fundamentals of Language، (٢) أو أن استخدام سوفت لنسق ما من الألفاظ دليل على إحجامه عن إنهاء جمله، أو أن استخدام سوفت لنسق ما من الألفاظ إشارة إلى شخصية شديدة العناية بالتفاصيل ومفرطة في غرامها بالنظام. أو أنه إشارة إلى اعتناقه الفلسفة الاسمية (*) ونفوره من الواقعية ومن ثم فهو دليل على عقل يتمتع بذخيرة عاطلة من الألفاظ المجردة. إن هذه الاستنتاجات ليست قابلة للدفاع عنها أكثر ولا أقل من استنتاج ملِك الذي توصل إليه (ما ينبغي الاعتراض عليه هو ما قام به ملِك وليس ما توصل إليه من نتائج) بل إن وجود هذه الاستنتاجات ذاته دليل على عيب خطير في إجراءات الأسلوبية، ألا وهو غياب أي قيد على الطريقة التي ينتقل من خلالها المرء من الوصف إلى التأويل ، وما يستتبع ذلك من أن أي تأويل يقدمه المرء يصبح متعسفًا.

وليس ملِك من جهته غير مدرك للمشكلة ، فهو يسلم في فقرة ختامية بأن ربط أدوات الأسلوب بالشخصية ينطوي على مخاطر واحتمالات كثيرة للخطأ ؛ لأنه لا وجود لنموذج تركيب الشخصية فلا الأسلوبية التركيبية ولا نظرية الشخصية

(*) مذهب فلسفي يقول بأن أسماء الجنس وأسماء الصور الذهنية مثل شجاعة (المفاهيم المجردة) ليس لها وجود حقيقي خارج الذهن واقعا هي أسماء لا غير . (المترجم)

يستطيعان حتى الآن القيام بهذه القفزة (ص. ١٠٥) ومرة أخرى يضرب ملك مثالاً واضحًا على واحدة من المناورات الأساسية فى لعبة الأسلوبية: فهو يقر باتكاء إجراءاته على افتراض لا يقوم على مسوغ قوى ؛ بيد أنه يحاول إنقاذ الافتراض والإجراءات جميعًا بإعلانه أن الزمن ومزيدًا من المعطيات سيمنحان مادة لأحدهما ومصداقية للآخر. إنه استنتاج لا يتفق مع المقدمات ، فجداول ما يسمى بنموذج إعراب الشخصية Syntax Personality Paradigm متاحة إذا ألححنا فى طلبها ، ويمكن التأسيس لفن كامل يعنى بها بيد أن الاستنتاج الأقرب للمنطق هو أن التأسيس لمثل هذا الفن رغم سهولته لا جدوى من ورائه. هذا ما أريد أن أدلل عليه فى هذا المقال. فليس التأسيس لفن كهذا صعبًا ولكن الحرج يكمن فى أنه فن يتأسس على الافتراض ويكون بذلك سببًا فى إضعاف حجة الأسلوبيين وإجراءاتهم حتى قبل أن يشرعوا فى بسطها والمضى فيها ويدفع بعد ذلك بهم إلى نجاحات لا معنى لها لأنها غاية فى اليسر.

إن ملك يقدم منظورًا جيدًا لما يفعله الأسلوبيون ؛ لأن فرضياته بما فى ذلك مواطن الغموض فيها، قد تم إبرازها بشكل واضح. فجملة مثل " إن استخدام « سويفت » لنسق ما يدل على عقل خصب قد أحسن تجهيزه. "لا تظهر كثيرًا ، والأكثر ظهورًا أن المحلل الأسلوبى يوسط جهازًا هائلاً بين أفعاله الوصفية وأفعاله التفسيرية ، ومن ثم يحجب غياب أية صلة بينهما . ويرى ريتشارد أوهمان أن هذا الجهاز هو النحو التوليدى Generative Grammar؛ ففى بحثه المعنون: النحو التوليدى ومفهوم الأسلوب الأدبى ، يستخدم هذا الجهاز للتمييز بين نثر « فولكنر» ونثر« همنجواى.» [٣] ويفعل أوهمان هذا عندما يبين أن أسلوب فولكنر لا يعد قابلاً للتعرف عليه عندما " نقلب ثلاثة من التحويلات فيه – تحويل عبارة الصلة ، وتحويل أداة الربط وتحويل صيغة المقارنة." ويقول أوهمان إنه عندما تم تغيير طبيعة قطعة من " الدب "The Bear" لم تحتفظ بأى من خصائص نثر فوكنر (ص. ١٢٤). ولكن عندما نجرى هذا المسخ نفسه على أسلوب همنجواى فلن نجد شيئًا جوهريًا قد تغير(ص. ١٢). ويقول أوهمان إننا نخرج من ذلك كله باستنتاجين هما:

١- أن فوكنر يتكئ بشدة على قدر ضئيل من الأدوات النحوية (ص. ١٤٣).

٢- أن الاختلاف الأسلوبي بين قطعة «فوكنر» وقطعة « همنجواى » يمكن تفسيره بشيء من التوسع تأسيسًا على (الـ) جهاز الذى أشرنا إليه (ص. ١٤٥). وأستطيع أن أرد على الاستنتاج الأول بأن ذلك يعتمد على ماذا يعنى بعبارة : "يتكئ بشدة على" هل هى تخص أدوات الكاتب وجهازه الإجرائى أو تعكس ولعًا حقيقيًا لدى المؤلف؟ إن الخلط بين الاثنين لهو السمة الأساسية فى النقد الأسلوبى بصفة عامة ، وأعترض بشدة على الاعتراض الثانى إذا كان « أوهمان » يعنى بعبارة "يمكن تفسيره " شيئًا أكثر من كونه يمكن تشكيله. ويعنى هذا أنى أرغب فى أن أسلم بأن النحو التحويلى يوفر وسيلة أفضل للتدليل على أسلوب الكاتب أكثر من أى مقياس آخر كالنسبة المئوية للأسماء أو متوسط طول الجمل. فى وسع النموذج التحويلى أن يحدد التمييزات على المستوى البنائى وليس على المستوى الإحصائى فقط فالنموذج التحويلى لا تقف قدرته على التعامل مع المكونات الأسلوبية فقط ولكن مع علاقاتها أيضًا. بيد أنى لا أرغب فى أن أعطى هذه التمييزات قيمة مستقلة ، بمعنى أن نسند معنى ثابتًا للأدوات الخاصة للتدليل على أسلوب المؤلف ، هذا ولست راغبًا أيضًا فى أن أقرأ طبيعة شخص ما أو شخصيته من بصمات أصابعه.

ولكن هذا ، كما يتبين لى ، هو بالضبط ما يريد أوهمان أن يفعله. فهو يؤكد على أن "النقلة من الوصف الشكلى للأساليب ... إلى التأويل ينبغى أن تكون غاية الأسلوبية الأولى." وفى حالة " فوكنر " يبدو معقولاً أن نفترض أن الكاتب الذى يتأسس أسلوبه بدرجة كبيرة على هذه التحويلات الثلاثة فقط ، المتصلة دلاليًا يثبت من خلال ذلك الأسلوب على توجه مفاهيمى معين أو طريقة مفضلة لديه لتنظيم الخبرة (ص. ١٤٣). ولكن يمكن أيضًا أن يقال : إن أسلوب " فوكنر " يتأسس على هذه التحويلات الثلاثة فقط عندما نعنى أن إخضاع نص " فوكنر " للجهاز التحويلى Transformational Apparatus يسفر عن وصف تكون فيه تلك التحويلات هى السائدة. ولكى يخرج بشيء أكثر من هذا، أى لكى يحول الوصف إلى وصف لتوجه " فوكنر " المفاهيمى ، كان " أوهمان " مضطرًا إلى أن يفعل ما يحجم عن فعله

ناعوم تشومسكى Naom Chomsky على نحو جلى حين ينسب قيمة دلالية للأدوات الخاصة بآليته الوصفية ، لكى تكون انعكاسًا لعمليات الإنتاج والتلقى بدلاً من كونها عاملًا محايدًا بينهما. إن أوهمان يفعل ذلك بدقة فى هذا المقال ومقالات أخرى ، ويجد على سبيل المثال أن كثرة استخدام لورانس لتحويلات الحذف هى المسئولة عن "ما نستشعره من إصرار على قراءته." [٤] وأن بنيات كونراد المتسلسلة تعكس ميله لربط شيء بشيء آخر على نحو منطقى. [٥] وأن ديلان توماس Dylan Thomas فى تحطيمه للقواعد يخدم "رؤيته للأشياء.. ، رؤيته للعالم كعملية ... process أو كقوى متفاعلة ودورة متكررة." [٦] وباختصار ترتبط هذه الخيارات التركيبية بعادات المعنى.[٧]

إن الفرق بين هذا كله وجملة "إن استخدام سويفت لنسق ما من الكلمات يدل على عقل خصب قد أحسن تجهيزه." لا يعدو كونه أمرًا يتعلق بالتحذلق المنهجى بعيدًا عن الجوهر ؛ لأن كلا الناقدين يعمل انطلاقًا من الافتراضات ذاتها وهما يسعيان لهدف واحد وهو الخروج ببيان مفصل تكون فيه المفردات الشكلية متصلة فى علاقة بالقيم الدلالية والنفسية. ومثل ملِك يسلم أوهمان بأن استنتاجاته التفسيرية عند هذه النقطة تأملية وبعيدة عن كونها نهائية ، ولكنه أيضًا مثل ملِك يعتقد أنها مسألة وقت فحسب قبل أن يكون قادرًا على الاستمرار على نحو أكثر أمانًا على أساس من الارتباط الوثيق بين التركيب والتوجه المفاهيمى " ، فإمكانية تحديد هذه الارتباطات ، كما يعلن ، هى أحد المسوغات الأساسية لدراسة الأسلوب.[٨] وإذا كان الأمر كذلك فإن المشروع كله يصبح فى مأزق لا لأنه سيفشل بل لأن نجاحه سيتحقق فى جميع الحالات. سيكون أوهمان - إذن قادرًا - على الدوام على تأكيد (وليس على إثبات) الصلة المنطقية بين "التوجه المفاهيمى الذى يجده عند مؤلف ما والأنماط الشكلية التى يتيحها له جهازه الوصفى Descriptive Apparatus." ولكن لأنه ليس هناك ضمان لهذه الصلة فى النحو grammar الذى يستعين به لهذا الغرض ، فلا وجود لقيد على الطريقة التى يعرض بها لهذه الصلة ، ويأتى

تفسيره تبعًا لذلك متعسفًا غير قابل للإثبات شأنه فى ذلك شأن تفسيرات أكثر النقاد انطباعية.

وأظن أن الأمر سيكون أكثر وضوحًا إذا تحولنا إلى عمل ج. ب. ثورن J. B. Thorn لبعض الوقت. فبينما نجد أن أوهمان وملك مشغولان بقراءة التركيب من أجل تفسير الشخصية يريد ثورن أن تكون حركته فى الاتجاه المعاكس، أى من التركيب إلى المضمون، أو من التركيب إلى التأثير؛ غير أن إجراءاته تفتقر أيضًا إلى الشرعية. يبدأ « ثورن »، بطريقته الإلزامية، باستهجان وجود مصطلحات انطباعية فى الدراسات الأدبية. (٩) بيد أنه يوضح أن هذه المصطلحات لابد أنها انطباعات لشىء ما، وهذا الشىء، كما يقرر، " يتمثل فى أنماط من البنى النحوية " ويتبع هذا أن مهمة الأسلوبية هى إنشاء تصنيف نمطى typology من شأنه أن يسوى بين البنى النحوية والتأثيرات أو النتائج التى تنتجها على نحو متغير: "فإذا كانت مصطلحات مثل 'فضفاض' و'محكم' و 'توكيدى' أو 'لافت' تنطوى على أى معنى ... – وهى بالتأكيد تنطوى على معنى – فلابد أنها كذلك لأنها تتصل ببعض الخصائص البنيوية المعينة التى يمكن تحديدها" (ص. ١٨٨–١٨٩). وأتبع ذلك بسلسلة من التحليلات التى تتصل بما يسمى الخصائص البنيوية المعينة التى يمكن تحديدها " الانطباعات والاصطلاحات الانطباعية." إن ثورن يكتشف مثلاً أن القواعد الاختيارية فى قصيدة « دُن » "أغنية فى ذكرى القديسة " لوسى" تتحطم بانتظام. فالقصيدة تحتوى على جمل تزخر بأسماء الجمادات حيث يتوقع القارئ ورود أسماء الأحياء، وأسماء الأحياء حيث يتوقع القارئ ورود أسماء الجمادات." ويخلص إلى القول" : يبدو أن هذه الحقائق اللغوية تنطوى على معنى الفوضى وانهيار النظام وهى معان طالما نسبها النقاد للقصيدة" (ص. ١٩٣). والواقع أن هذا حكم متعسف وينطوى على غرض فى الوقت نفسه، "فانهيار النظام" كائن داخل نسقه هو النحوى فحسب. (وما هذه القواعد التى لا يعاقب على تحطيمها ؟) إنها شكلية وليست دلالية (رغم أن القواعد دلالية أيضًا)، كما أنه ليس هناك من دليل على علاقتها بالمعنى الذى تتكفل به القصيدة. لقد تم اختيارُ المعنى سلفًا من قبل «ثورن » وسائر النقاد الذين يذكرهم، وهو، أى المعنى، المسئول الأول عن اكتشاف

ذاته. وبعبارة أخرى ما فعله ثورن هو أنه أمعن النظر فى بياناته حتى وصل إلى الخاصية البنيوية التى يمكن تسخيرها لتناسب أفكاره المكونة سلفًا. إنه تمرين ناجح ولكنه بعيد عن الصواب والمباشرة. (١٠)

ليس فى نيتى أن أنكر وجود أية علاقة بين البنية والمعنى بسطحية ساذجة ، بل فى نيتى أن أدلل على أنه إذا وجدت هذه العلاقة فلا ينبغى أن تفسر بنسبة المعنى إلى المعلومات ، فأسماء الأحياء فى المواضع التى يتوقع فيها القارئ أسماء الجمادات ، وأسماء الجمادات فى المواضع التى يتوقع فيها القارئ أسماء الأحياء ، تميز الكثير من الشعر الذى كتبه " وردزورث " حيث المعنى قريب من الاتساق بعيد عن الفوضى. والحق أن هذا اللون من الأمثلة المضادة لا يبرهن على خطأ الناقد أو صوابه فى حالة من الحالات ، ولكنه يبرهن على أن البحث عن نموذج للمعانى الشكلية بحث عقيم. وعلى أى حال فإن من يصر على البحث عن ذلك النموذج سيجد وسيلته المثلى فى النحو التحويلى ؛ وذلك لأن مظاهره التركيبية تعمل بمعزل عن العمليات الدلالية والنفسية (لأنها محايدة بين الإنتاج والتلقى) ومن اليسير أن ينسب لها القيمة الدلالية والنفسية التى يريد لها المرء أن تحملها، وهكذا كان فى وسع أوهمان أن يقرر أنه فى إحدى جمل كونراد يكون الفاعل فى البنية العميقة هو " المشارك السرى" ويظهر ثلاث عشرة مرة ، وكان فى وسعه أيضًا أن ينتهى إلى أن القارئ الذى يحلل الجملة يجب أن يفهم الغائب من ظاهرها ، (١١) بينما يستطيع « رودريك ياكوبس » Roderick Jacobs « وبيتر روزنباوم » Peter Rosenbaum بالدرجة نفسها من المعقولية ، أن يخلصا إلى أن وجود تحويلات الاختزال الخاصة بعبارة الصلة فى قصة « لجون أبدايك » John Updike إنما يسفر عن: "إحجام حذر لذكر أية كائنات بمفردها بوصفها فاعلة." (١٢)فى التحليل الأول يترجم الآلية إلى نشاط يجب أن يؤديه القارئ ، وفى التحليل الثانى يمنعه من أداء ذلك النشاط ذاته. هذه لعبة يسيرة بل إنها غاية فى اليسر.

ومن الممكن ، حسبما أظن ، إنقاذ اللعبة ، مؤقتًا على الأقل ، وذلك بجعلها أكثر تطورًا أو بوضعها فى سياق. ففى وسع الباحث بيسر أن يؤلف قاعدة تتسع

لتقييمات من النمط نفسه الذى يأخذ فى اعتباره الملامح التى تحيط به فى السياق.
بيد أن هذا من شأنه أن يؤدى إلى ظهور أمثلة مضادة إضافية ، والإعادة المتواترة والارتدادية لتأليف القاعدة. وفى النهاية سنصل إلى نقطة نسعى منها لإرساء قاعدة منفصلة لكل مهمة أو لجميع المهام ، ويصبح عندها الافتراض بأن الملامح الشكلية تمتلك المعنى أمرًا لا يمكن الدفاع عنه أو الاحتفاظ به ، ويصبح مشروع الأسلوبيين ، على الأقل كما يفهمونه ، معرضًا للهجر. (١٣)

ولكننى أستطيع القول ، واثقًا ، إن المنهج لن يُهْجَرَ أبدًا ؛ لأن الإغراء بامتلاك العلم المجرد والوعد بوجود إجراء تأويلى آلى شَىْءٌ ذو أهمية كبيرة ، جزئيًا لأن النجاحات الظاهرية سهلة المنال. ومن أجل مثال آخر يعرفه القراء جميعًا أتحول إلى مايكل هاليداى Michael Halliday وبحث له بعنوان "الوظيفة اللغوية والأسلوب الأدبى " .Linguistic Function and Literary Style (١٤) وهاليداى هو صاحب ما يسميه نحو التدرج والفصيلة category - scale grammar وهو ضرب معقد من النحو قد يستغرق شرحه صفحات ليست متاحة الآن. ولكن دعونى أقدم قليلاً من مصطلحاته الأساسية. فعدد الفصائل أربع: الوحدة والبنية والصنف والنظام. اثنان من هذه المصطلحات وهما الوحدة والبنية فصيلتان تسلسليتان ، أى أنهما يشيران إلى المحور الأفقى أو محور الترابط syntagmatic axis . إن فصيلة الوحدة تصل المكونات الخطية للخطاب ، الواحدة بالأخرى ، فيما هى ترابط. والوحدات التى تمثلها هى: الوحدة الصرفية (المورفيم) ، والمفردة ، والمجموعة ، والعبارة والجملة. أما فصيلة البنية فهى التى تختص بالعلاقة الأفقية -syntag matic(*) relation داخل الوحدات : الفاعل والتتمات(**) complements والملحقات والمسندات كلها عناصر فى البنية. أما الفصيلتان الأخريان فهما فصيلتا اختيار

(*) العلاقة بين وحدة لغوية وأخرى معها فى السياق نفسه ، مثل العلاقة بين كلمات الجملة الواحدة أو العلاقة بين أصوات الكلمة الواحدة . تقابلها العلاقة الرأسية Paradigmatic relation . (المترجم)

(**) ١ - أية كلمة تتبع الفعل مثل المفعول به أو الخبر المرفوع أو النعت .
٢ - ما ليس مسندا ولا مسندا إليه . (المترجم)

المحور الرأسى أو محور الانتقاء. إن فصيلة الصنف تشمل هذه المفردات التى يمكن استبدال بعضها ببعض عند نقاط بعينها فى وحدة ما ، فالأصناف تشمل الأسماء والأفعال والصفات. وتشير فصيلة النظام إلى العلاقات المنتظمة بين عناصر البنية ، وعلاقات الاتفاق والاختلاف مثل المفرد والجمع والمبنى للمعلوم والمبنى للمجهول. إن هذه الفصائل مجتمعة تمكّن عالم اللغة من أن يقسم نصه أفقيًا أو رأسيًا ، بما يتيح له لونًا من التصنيف الشامل.

ولكن ذلك ليس إلا جزءًا من القصة فزيادة على ذلك يقدم هاليداى ثلاث درجات من التجريد تصل الأصناف كلا بالآخر وبمعطيات اللغة ، وتتمثل فى الرتبة والأسية والدقة. ويشير مقياس الرتبة إلى عمل الوحدات ضمن بنية وحدة أخرى: التعبيرة clause (*) مثلاً يمكن أن تعمل ضمن بنية تعبيرة أخرى أو ضمن بنية مجموعة أو حتى كلمة ، وهذه تكوّن درجات أولى وثانية وثالثة على التوالى فى سلم تحول الرتبة. أما الأسية exponence فهى التدرج الذى من خلاله تتصل مجردات النظام بالمعطيات: إنها تتيح لك أن تتلمس طريقك عائدًا من أية نقطة فى الفعل الوصفى إلى الكلمات الفعلية لنص ما. وأخيرًا فإن مقياس الدقة هو درجة العمق التى يؤدّى عندها الفعل الوصفى. وبينما قد يقنع المرء فى بعض الأمثلة بالتعيين specifying على مستوى العبارة أو المجموعة ، ففى الوصف الأكثر دقة قد يرغب المرء فى وصف المكونات والعلاقات داخل هذه الوحدات نفسها.

وإذا لم يكن ذلك كل ما يقوم به الجهاز التفسيرى فإن العبء يصبح فوق طاقته بالفعل ؛ "فهاليداى" يتبنى ، مع بعض التعديلات ، تقسيم كارل بوهلر Karl Buhler الثلاثى للغة إلى ثلاث وظائف : الوظيفة التصورية أو التعبير عن المضمون ، والوظيفة البيفردية interpersonal أو التعبير عن موقف المتكلم وتقييماته ، وكذلك العلاقات التى

(*) تسمى أحيانا الجميلة وهى : تركب لغوى يشبه الجملة فى عناصره إلا أن يشكل جزءًا من جملة . وقد تكون الجميلة تابعة أو رئيسية . أما الجميلة التابعة فهى جملة تقوم بوظيفة ما ضمن الجميلة الرئيسية . فقد تسد مسد النعت أو الاسم أو الظرف . انظر معجم علم اللغة النظرى الذى وضعه الدكتور محمد على الخولى ، مكتبة لبنان ، ص ٤٢ . (المترجم)

يقيمها بين نفسه المستمع ، والثالثة هى الوظيفة النصية التى من خلالها تصنع اللغة ارتباطات بذاتها والموقف خارج اللغة. (١٥) ومن الواضح أن هذه الوظائف توجد بمستويات مختلفة من التجريد كل عن الأخرى وعن آلية تصنيف المقاييس المدرجة scales، ومن الواضح أيضًا أنها تخلق جملة جديدة تمامًا من العلاقات الممكنة بين المفردات المعنية فى ذلك التصنيف ؛ لأنه ، كما يلاحظ هاليداى نفسه فى جملة يجفل منها العقل بسبب تضميناتها الرياضية: "أن كل جملة تجسد جميع الوظائف ... كما تجسد معظم مكونات الجمل أيضًا أكثر من وظيفة" (ص. ٣٢٤).

وتصبح النتيجة أنه بينما تكون التمييزات التى فى وسع القارئ أن يجريها مع النحو دقيقة وغير محدودة فإنها – أيضًا – لا معنى لها ؛ لأنها لا تشير إلى شىء فيما عدا مقولات النسق التى أنتجتها ، وهى مقولات منبتة الصلة بأى شىء خارج دائرتها عدا الفعل التأكيدى التعسفى ، ويتبع ذلك أنه عندما يستخدم هذا النحو فى تحليل نص ما ، فإنه يمكن ألا يفعل شيئًا منطقيًا أكثر من أن يوفر مسميات لمكوناته ، والذى فعله هاليداى بالضبط لجملة من " عبر المرآة" Through the Looking Glass : إنها نوع من الذاكرة الضعيفة التى لا تعمل إلا فى الاتجاه المعاكس "It is a poor sort of memory that only works backwards." : ويجرى تحليلها على النحو التالى:

إن كلمة poor تعد واصفًا " modifier " (*) ومن ثم فهى تشير إلى صنف فرعى لكلمتها المركزية memory (وظيفة تصورية) ؛ بينما تمارس فى الوقت نفسه وظيفة النعت الذى يصور موقف الملكة (وظيفة بيفردية) ، واختيار هذه الكلمة poor فى هذا السياق (فى مقابل – لنقل– مفيد) يشير على نحو أكثر دقة إلى أن الموقف هو موقف استنكار. إن الكلمات it's ... that ليس لها هنا دلالة البتة خارج الجملة ، ولكنها تنظم الرسالة بطريقة خاصة (الوظيفة النصية) والتى تصور رأى الملكة كما لو كان نعتًا (وظيفة تصورية) ، وتحدد درجات الذاكرة بوصفها ملكًا خالصًا لهذه الصفة المجوجة (وظيفة تصورية) إن التكرار المعجمى فى عبارة " ذاكرة لا تعمل إلا فى

(*) أى كلمة أو تركيب بصفة كلمة أخرى سوء أكان الموصوف ظرفًا أم فعلاً أم اسمًا . (معجم علم اللغة النظرى ، ص ١٧١) . (المترجم)

الاتجاه المعاكس" تربط ملاحظة الملكة (وظيفة نصية) بذاكرتى التى تعمل فقط فى اتجاه واحد حيث تشير mine بطريقة الإحالة النحوية ، بالحذف ، إلى ذاكرة memory فى الجملة السابقة (وظيفة نصية) وأيضًا إلى I فى تفسير أليس Alice لحكمها الشخصى (I' m sure (بيفردية). وهكذا نجد التداخل الشديد بين المضمون التصورى والتفاعل الفردى ، بالبنية النصية ومن خلالها لتشكل كلاً متسقًا. (ص. ٣٣٧).

إن السؤال الذى قد يطرحه القارئ هو: "هل هذا كل متسق بالفعل ؟" وأجد الإجابة فى جملة "إنها ذاكرة ضعيفة لا تعمل إلا فى الاتجاه المعاكس." ولكن قد يقول القارئ معترضًا إن هذا هو ما بين أيدينا فى البداية. فعندما يخضع نص لآلة هاليداى فإن أجزاءه يتم تفكيكها أولاً ثم يتم تعريفها وأخيرًا تتحد من جديد فى شكلها الأصلى. إن الإجراء غاية فى التعقيد ويتطلب عددًا كبيرًا من العمليات ، ولكن الناقد الذى يضطلع به لا يكون قد أنجز شيئًا فى نهاية المطاف.

ولكن " هاليداى " عاقد العزم على الخروج بشىء ، وها هو يبدأ بخلع قيمة على التمايز الشكلى الذى تنتجه آلته. إن النص الذى تناوله هو "الورثة " The Inheritors لوليام جولدنج William Golding وهو قصة تدور حول قبيلتين من قبائل ما قبل التاريخ إحداهما تستأصل الأخرى وتحل محلها. إنه يسمى القبيلتين الشعب والشعب الجديد على التوالى ، وهما لا يتمايزان بأنشطتهما فحسب بل بلغتيهما المتضاربتين كذلك ، وهما لغتان تختلفان بدورهما عن لغة القارئ ، فاللغة (أ) وهى لغة الشعب تهيمن ، حسب هاليداى ، على ما يقرب من تسعة أعشار الرواية ، ونورد هنا عينة منها:

> **استدار الرجل بجنبه فى الآجام ونظر إلى لوك من فوق منكبيه. نهضت عصا منتصبة وقطعة من العظم فى منتصفها. حدق لوك فى العصا وقطعة العظم والعينين الصغيرتين عليهما كنقاط على الوجه. وفجأة فهم لوك أن الرجل كان يمد له العصا ولكن لا هو ولا لوك استطاعا أن يعبرا النهر. كان يريد أن**

يضحك لولا صدى الصراخ فى رأسه. راحت العصا تقصر عند طرفيها ، ثم استطالت ثانية حتى آخرها. الشجرة اليابسة التى بجوار أذن لوك أصدرت صوتًا. انتصبت أذنا كلوب واستدار ناحية الشجرة وعند مستوى بصره قام غصن (ص. ٢٦٠).

وبهذه العينات وغيرها يأخذ هاليداى فى وصف لغة الشعب مستخدمًا الطاقة القصوى لجهازه الذى يسميه نحو التدرج والفصيلة. ولكن ما بدأ وصفًا ما لبث أن تحول إلى شىء آخر؛ يقول هاليداى :

إن أشباه الجمل فى القطعة أ ... هى فى الأساس أشباه جمل فعلية ... مكانية ... أو عملية ذهنية ... والباقى تركيبات وصفية ... معظم أشباه الجمل الفعلية ... تصف حركات بسيطة ... والغالبية من بينها .. .أفعال لازمة ... حتى مثل هذه الأفعال المتعدية مثل ينتزع grab تجرى على نحو لازم ... بالإضافة إلى ذلك نجد أن نسبة عالية من الفاعلين ليست من الناس ؛ إنها أجزاء من الجسد ... أو أشياء من الجماد ... ومن بين الفاعلين الآدميين النصف لا غير ... يوجد فى إطار أشباه جمل ليست فعلية. حتى من بين أشباه الجمل الفعلية الأربع المتعدية فإن أحدها به فاعل جماد وواحد به الضمير الانعكاسى. هناك تشديد قائم ، لون من الطباق النحوى ، بين أفعال الحركة فى أكثر صورها نشاطًا وديناميةً ... والتفضيل للفاعلين غير الآدميين والغياب الكلى أو يكاد للجُميلات المتعدية. (ص ص. ٣٤٩– ٣٥٠)

هنا فى الواقع تبدأ البراعة فى الخداع ؛ أن نسمى الفعل "مبنيًا للمعلوم" يعنى أن نضعه فى نسق من الاختلافات والعلاقات الشكلية ضمن نحو ، وحين نسميه ديناميكيًا فإننا نجعل للتسمية دلالة أو حتى ، كما نرى عندما نواصل مطالعة الوصف ، نفسره أو نؤوله بمقتضى مبدأ الصواب والخطأ:

إن نقص العبارات المتعدية ذات الفعل على وجه الخصوص عند الذوات البشرية ... هو الذى يخلق جوًا من النشاط العقيم ؛ فالمشهد ساكن الحركة ، ولكنها حركة ليست أقل سكونًا من

البشر يكون فيها المحرك فقط هو المتأثر ... إن التوتر التركيبى يعبر عن هذا التواشج للنشاط والعجز. ولا ريب فى أن هذا تلخيص صريح للحياة التى كان يحياها الإنسان النياندرتالى (ص. ٣٤٩-٣٥٠)

وهكذا تصبح الفقرة متوالية من الاستدلالات البعيدة عن المنطق. ففى البداية يمنح هاليداى مصطلحاته الوصفية معنى ثم يصوغ إيديوجرامًا(*) من الأنماط التى تنتجها المصطلحات. بالإضافة إلى ذلك فإن مضمون هذا الإيديوجرام - ذهنية إنسان النياندرتال - هى فى الواقع محض خيال (إنى أعجب من أين أتى بهذه المعلومات) ومن ثم من المستحيل أن تكون هذه الأشكال أو غيرها معبرة عنها.

إن كل ما يحدث بعد ذلك قابل للتنبؤ به. فالرواية تخضع لقراءة داروينية يتم فيها استئصال قبيلة الشعب ، التى تفتقر لغتها للنحو القوى ، عن جدارة من قبل قبيلة الشعب الجديد الذى تقترب أنماط التعدية فى لغتهم الأكثر كمالاً من أنماطنا: "إن أنماط التعدية هى انعكاس للفكرة المتضمنة ... مواطن القصور الملازمة لفهم « لوك» وشعبه وعجزهم الناتج عن العيش ساعة يواجهون كائنات فى مرحلة أكثر تطوراً منهم" (٣٥٠). إن بقية المقال تمتلئ بجمل كهذه: "الأنماط الفعلية" تعكس "الأفكار الأساسية" ، "تطابقها" ، " تصورها" ، "تفك شفرتها" ، "وفى أحد المواضع أيضًا تحفظه كشىء مقدس." الافتراض كنا قد رأيناه قبل ذلك - إن الافتراض الذى ينطلق منه هاليداى يقول بأن تفضيل تراكيب معينة متصل بعادات المعنى - ولكنه هنا قيد الممارسة على نطاق أوسع: إن استخدام "الشعب" لأنماط التعدية يدل على عقل إنسان النياندرتال."

باختصار عندما يفعل " هاليداى " شيئًا بجهازه النقدى فإن هذا الشىء يأتى متعسفًا شأنه فى ذلك شأن ما يفعله" ملك " و" أوهمان " " وثورن " بأجهزتهم النقدية. ولكن قد يسأل المرء: لماذا يصبح تعسفيًا فى هذا الاتجاه ؟ فإذا علمنا

(*) الإيديوجرام هو الوحدة الكتابية الرامزة للفكرة . (المترجم)

السبب ، على الأقل بينما هو يقوم بترتيبه وتصنيفه ، فإن الطريق يبدو مفتوحًا بالدرجة نفسها لقراءة إنجيلية للرواية بدلاً من القراءة الداروينية ، قراءة تعكس فيها لغة الشعب (أو تجسد أو تحفظ كشيء مقدس) اتساقًا مفقوداً بين الإنسان والطبيعة المفعمة بالحياة. إن انتصار الشعب الجديد يصبح عندئذٍ كارثة ، بداية النهاية أو بداية انحدار إلى القسوة التصنيفية لعالم أشبه بالآلة. هناك إجابتان عن السؤال السابق ، الإجابة الأولى لا ينبغي أن تفاجئنا. إن تأويل « هاليداى » يسبق جمعه للمعطيات وتقييمها ، فهذا التفسير هو المسئول عن الطريقة التى تقرأ بها المعطيات وليس عن أية قدرة للتركيب على تجسيد أو توجيه المفاهيم. ثمة دليل على أن هذا التفسير ليس من إنجازاته (فهو يشير بالموافقة إلى الدراسة النقدية العميقة " لمارك كنكيد ويكس Mark Kinkead-Weeks وأيان جريجور Ian Gregor)، ولكن مهما يكن مصدر هذا التفسير – وهذه هى الإجابة الثانية على سؤالى – فإن جاذبيته قد وفرت له فرصة لأن يصنع من جهازه النقدى بطلاً للرواية ، ففى القراءة التى يقدمها هاليداى تقاس أوجه العجز عند " الشعب " بعجز لغتهم عن ملء فصائل نحوه. وهكذا عندما يلاحظ أن هناك ، فى فهم لوك ، نقصًا أو عدم وضوح فى الترتيب التصنيفى المعقد للظواهر الطبيعية كما يوحى به استخدام المقيدات النحوية الدالة (٣٥٢) ، نجده يتحول تدريجيًا من تطبيقه لنظامه إلى الحكم على الأوصاف التى تنتج عنه ، والعكس عندما ينتصر أفراد " الشعب الجديد " فى معركة البقاء فإنهم يفعلون ذلك فى جزء كبير منه ؛ لأنهم يتحدثون لغة تحتاج إلى آلية ذلك النظام إذا ما أراد تحليلها . إن " هاليداى " لا ينتقل مباشرة من المقولات الشكلية إلى التفسير فحسب ، وإنما يتبنى تفسيراً يظهر تفوقًا لمقولاته الشكلية. لقد جاء بقاء القبيلة التى تمثل مبدأ البقاء للأقوى على قيد الحياة متزامنًا مع ظهور النحو الأقوى. وسواء كان " جولدنج" يعرف ذلك أم لا فإنه يبدو أنه كان يكتب قصة رمزية تمثل النصر النهائى لإنسان الكهف الجديد.

إذن هل جاءت ممارسات " هاليداى " خالية من أى هدف ؟ هل كانت الأنماط Patterns التى كشف عنها خالية من المعنى ؟ إن الإجابة فى نظرى بكلا. إننى أقول فقط : إن الشرح الذى يعضد هذا المعنى ليس فى طاقة التركيب الذى تبناه ،

وإنما هو فى طاقة القارئ. إن جولدنج ، كما يلاحظ هاليداى ، يصدّر " الورثة " بعبارة مقتبسة من دراسة لإنسان النياندرتال قام بها « هـ. ج. ولز » H. G. Wells ومن ثَمَّ فإننا نلج القصة ونحن نتوقع أننا سنجابه شعبًا يختلف عنا فى وجوه مهمة ، وأننا نميل إلى أن نلصق ذلك الاختلاف بما قد يلفت الانتباه فى سلوكهم. وعلى هذا النحو تصبح لغة " الشعب " ذات معنى ، لا لأنها رمزية ولكن لأنها تعمل فى بنية من التوقعات ، ويتحرك القارئ فى سياق تلك البنية لينسب لها قيمة. لقد هم " هاليداى " باستنتاج هذه النقطة ، ولكنه لم يلبث أن استبعدها فى مناسبتين، أولاهما عندما يلاحظ أن دخول القارئ فى الرواية يستوجب جهداً ضخماً فى التأويل (ص. ٣٤٨) . ثم فيما بعد عندما يحدد طبيعة ذلك الجهد بقوله: "إن صعوبات الفهم هى عند مستوى التأويل أو بالأحرى ... إعادة التأويل ، مثلما يحدث عندما نصر على ترجمة جملة : "وبدأت العصا تقصر عند طرفيها" بجملة: " وسحب الرجل القوس " (ص. ٣٥٨). إننى هنا أريد فقط أن أختلف مع قوله " نصر على " ؛ لأن قرار إعادة التأويل لا يُتخذ عفويًا ، إنه قرار غير منبت الصلة عن نشاط القراءة (النص هو الذى يصر) والجهد المنفق أثناء ذلك النشاط يصبح المقياس والعلامة على المسافة بيننا وبين الشخصيات فى الرواية. بعبارة أخرى يتغير الارتباط بين اللغة وإحساسنا بإنسان «النياندرتال » استجابة لمتطلبات خبرة القراءة، إذ لا يوجد الارتباط سابقًا على تلك الخبرة ، ولن يتغير لدى خبرتنا بقراءة عمل آخر حتى لو كان هذا العمل يستعرض الملامح الشكلية نفسها. إن جملة " وكانت العصا تقصر عند طرفيها" لا تمثل مشكلة فى فهمها عند قارئ ما ؛ لن تتطلب جهداً لإعادة التأويل ، ومن ثم فهى لا تأخذ المعنى الذى يخلقه ذلك الجهد فى الورثة. إن خطأ " هاليداى " ليس فى تأكيد منح معنى لمعطياته وإنما فى وضع هذا المعنى فى نموذج ضاربًا بذلك صفحًا عن السياق الذى اكتسبه بالفعل.

وذلك ما يقع فى العمق من اختلافى مع الأسلوبيين: ففى اندفاعهم لتأسيس بيان كشفى لمعان محددة فإنهم يتجاهلون النشاط الذى يتحدد ، ولو مؤقتًا ، أثناءه المعنى. لقد قلت من قبلُ : إن إجراءاتهم متعسفة وإنهم لا يقرون بأية قيود على تفسيراتهم للبيانات التى يأتون بها. إن شكل خبرة القارئ هو القيد الذى يأنفون

من الإقرار به. ولو أنهم جعلوا من تلك الخبرة محوراً لتحليلاتهم لقادهم ذلك إلى القيمة التى تكون محور أحداث تلك الخبرة. إنهم شرعوا بدلاً من ذلك ، جرياً على القاعدة التى وضعها " مارتن جوس " ومفادها أن النص يشير إلى بنيته الذاتية " شرعوا فى معالجة المادة الخام المتبقية لنشاط ما كما لو كانت هى النشاط نفسه ، وكما لو كانت المعانى تنشأ بعيداً عن النشاط الإنسانى[١٦] . ونتيجة لذلك لم يبق بين أيديهم شىء إلا أنماط نحوية وإحصائيات انتزعت من منبعها المحرك ، وأكوام من البيانات لا تتصل بأى شىء إلا بمقولاتهم الشكلية التى ابتدعوها ، ومن ثم فهى خالية تماماً من المعنى.

من المفيد فى هذا السياق أن نتحول إلى تمييز قام به جون سيرل John Searle بين الوقائع المؤسساتية – وقائع لها صلة أساسية بالأهداف والحاجات الإنسانية – والوقائع العفوية – وهى وقائع قابلة للقياس الكمى فحسب، يقول سيرل :

> **تصور أن جماعة من المعلقين على درجة عالية من الخبرة يصفون مباراة كرة قدم بتعبيرات مأخوذة فقط مما نسميه بالحقائق العفوية ، ماذا عساهم يقولون فى وصفهم ؟ يمكن قول الكثير فى واقع الأمر ... وباستخدام الوسائل الإحصائية يمكن صياغة قوانين معينة ... فى وسعنا أن نتخيل أنه بعد وقت يكتشف معلقونا قانون التعنقد الدورى ... فى فترات منتظمة تجتمع كائنات حية فى قمصان ملونة فى شكل دائرى تقريباً ... بالإضافة إلى ذلك ، وفى فترات منتظمة مشابهة ، فإن التعنقد الدائرى يتبعه تعنقد خطى ... ويعقب التعنقد الخطى ظاهرة التداخل الخطى ... ولكن بصرف النظر عن كم المعطيات المتاحة من هذا النوع والتى نتصور أن معلقينا يجمعونها ، وبصرف النظر عن عدد التعميمات المغرية التى نخالهم يقدمونها من خلال هذه المعطيات ، فإنهم لا يزالون لا يصفون مباراة فى كرة قدم. ما الذى نفتقده فى وصفهم ؟**

إن ما هو مفتقد فى وصفهم مفاهيم أساسية من مثل : تسجيل الهدف ، تسلل، مباراة ، نقاط ، الهدف ، الهدف الأول ، الوقت انتهى إلخ ... فالجمل المفتقدة هى التى تصف الظاهرة بالضبط فى الميدان كمباراة كرة قدم. إن الأوصاف الأخرى ، أوصاف الوقائع العفوية يمكن شرحها فقط انطلاقًا من الحقائق المؤسساتية (١٧).

إن الوقائع المؤسَّساتية – فيما أعتقد – هى الأحداث المكونة للنشاط الإنسانى فى القراءة على وجه الخصوص ، بينما يصبح ما يسميه « سيرل » بالوقائع العفوية هى الأنماط الشكلية والعيانية المدركة فى آثار ذلك النشاط أو بقيته . وأحسب أن الأسلوبيين يضعون أنفسهم فى موقف يحاولون من خلاله أن يفعلوا ما يقول " سيرل من أن شرح الوقائع العفوية لا يتم دون الرجوع إلى الوقائع المؤسساتية التى تمنحها القيمة. إنهم يحددون معنى التحركات فى اللعبة دون الأخذ فى الاعتبار اللعبة نفسها. بيد الفجوة فى إجراءاتهم ، وهذا تناقض ظاهرى ، لا تمنعهم من ذلك بل تحررهم إذ الوضع الصحيح كما لاحظ " هربرت دريفيوس " مؤخرًا، أنه " متى انتزعت المعطيات من السياق وسلبت المعنى كله ، فلن يكون من السهل إعادتها. "(١٨) وتكون النتيجة الطبيعية أن يصبح من السهل أن يستبدل بها كل ما تريد أن تقدمه من المعانى. إن النتيجة تتمثل فى الوصول إلى تأويلات نهائية وتحكمية فى ذات الوقت ، نهائية لأنه تم تعيينها بمعزل عن السياقات وتعسفية ؛ لأنها نهائية وثابتة ، لأن المعنى لا يحدث إلا فى السياقات.

والواقع أن الأسلوبيين لديهم نظرية بديلة للمعنى ، وهى نظرية تعد لديهم الهدف والمسوغ لإجراءاتهم. فى هذه النظرية يتموقع المعنى فى ذلك البيان المفصل للعلاقات التى يَسْعَوْنَ إلى تحديدها ، وهو بيان يوجد بمعزل عن أنشطة المنتجين والمستهلكين الذين نزلوا إلى منزلة اختيار الموضوعات من مستودع المعانى أو إلى درجة الإقرار بالموضوعات التى تم اختيارها. إن ما يميزها كنظرية هو ما تتخلص منه ، وما تتخلص منه هو الناس ، على الأقل بقدر ما تكون مسئولياتهم عن خلق المعانى بدلاً

من تبادلها. وهذا هو السبب الذى يجعل الأسلوبيين يطابقون المعانى بالمنطق أو الرسالة أو الحقائق أو المعلومات ؛ لأنها جميعًا كيانات مجردة تظل غير متأثرة بحاجات أولئك الذين يسعون إليها وغايتهم . لقد كنت أجادل طوال الوقت بأن الهدف الذى يسعى إليه الأسلوبيون ضرب من المحال ، ولكن اعتراضى الأهم هو أن هذا الهدف لا قيمة له ؛ لأنه ينكر على الإنسان أهم قدراته ألا وهى منح العالم معنى بدلاً من استخراج المعنى جاهزًا منه.

ولكن هذا بالضبط ما يسعى الأسلوبيون إلى تفاديه؛ الدلالات المتغيرة والمتباينة المتصلة بالصور الشكلية فى السياق ومن طريق الإنسان. إن وراء نظريتهم التى يسوغها هدفهم الذى يخول إجراءاتهم ، رغبة ورهبة. الرغبة فى التخفف من التأويل والتخلى عنه لعلم الحساب ، والرهبة من أن يقفوا بمفردهم أمام قدرة الإنسان المتجددة على التعبير وهى لا تقبل القياس . لقد بلغت تلك الرهبة حدًا جعلها تحكم إجراءاتهم حتى عندما يظهرون بأنهم يأخذون فى الاعتبار ما اتهمت به من إهمال. إن " ميشيل ريفاتير " مثال على ذلك. فمن جميع الوجوه يبدو ريفاتير على صواب فهو ينتقد الطرائق الوصفية التى أخفقت فى التمييز بين الأنماط اللغوية الخالصة والأنماط التى يتوقع من القارئ أن يحققها[19] ويرفض ريفاتير محاولات سائر النقاد لمنح الفصائل الشكلية ... قيمًا جمالية ... وأخلاقية[20] إنه يصر على أن الموضوع المناسب للتحليل النقدى ليس القصيدة ولا الرسائل بل " فعل التوصيل كله" (ص. ٢٠٢) . ويطرح ضرورة اتباع عملية القراءة العادية بدقة" (٢٠٣) ، وهى العملية التى يسعى لوصفها حين يطلب من القراء ، أو كما يُسَمِّيهم المخبرين ، أن يقدموا التقارير حول خبرتهم. ولكن ريفاتير يفعل شيئًا غريبًا عندما يفرغ من تقديم هذا الوصف للعملية القرائية: إنه يفرغه من مضمونه[21]. يعنى أنه يطرح كل ما يخبره به القراء عن قراءتهم ويبقى فقط على المواضع التى اضطروا عندها إلى القيام بها. إن النموذج الذى يظهر بعد ذلك ، وهو نموذج يتألف من تركيبات وتشديدات خالية من المضمون ، يتم ملؤه بالتفسير الذى يمضى فى استخراجه.

إن " ريفاتير " يفعل بالضبط ما يفعله سائر الأسلوبيين ، بيد أنه يفعل ذلك بعد أن يعزل معطياته من مصدر القيمة ثم يصبح حرًا فى أن يخلع عليها القيمة التى

ترضيه. تفسير هذه المناورة الغريبة يمكن أن نلتمسه فى تسويته بين المعنى والرسالة أو المعلومات ؛ لأنه إذا كان المعنى هو الرسالة فإن أنشطة القارئ يمكن تقييمها بقدر ما تضيف للاستقبال الواضح والثابت لهذه الرسالة ؛ وأى شىء آخر هو ببساطة دليل على ذاتية غير مرغوب فيها وينبغى نبذه. إن القارئ عندما يتاح له الدخول فى إجراءات " ريفاتير " يجد أن مكانه الحقيقى فى النظرية لا وجود له ويتم استبعاده بعد أن يكون قد أدى مهمته الآلية فى تعيين مجال التحليل. وأخيراً فإن ريفاتير يتميز فحسب بطبيعة آليته الاستطرادية والمضللة. ومثل سائر الأسلوبيين يقدم لنا جهازاً ضخماً يحجب غياب أية صلة بين أفعاله الوصفية وأفعاله التفسيرية ، الفرق الوحيد هو أن جهازه هو الجهاز المناسب لتقديم هذه الصلة (وهو جهاز تفسيرى فى المقام الأول وليس جهازاً تصنيفياً) ؛ ولكنه يسلب هذه الصلة قوتها بعد أن يقدمها.

و يقوم ريتشارد أوهمان Richard Ohman بأداء هذا الإجراء على نحو من الأنحاء على مدرسة فلسفية بأكملها. ففى أحدث أعماله النقدية يقدم أوهمان تطبيقات أدبية على نظرية فعل الكلام التى يقول بها ج. ل. أوستن وجون سيرل (كيف ننجز أفعالًا بالألفاظ؟)[٢٢] ، وهى نظرية تقلب الفلسفة التقليدية رأسًا على عقب بإنكار الأسبقية أو حتى وجود الجمل المجردة المتحررة من السياق. فكل أشكال التعبير كما يقول « أوستن وسيرل » أمثلة على الأفعال الإنسانية الهادفة التى يحدث أن تتطلب لغة للقيام بها. نجد أن بعض تلك الأمثلة فى الوعد والطلب والأمر والرجاء والاستفهام والتحذير والعرض والمدح والتحية وما إلى ذلك. بل إن هذه القائمة الموجزة تكفى للدلالة على خلافهم الرئيس مع هذه المدرسة والذى يتلخص فى إعلان « سيرل » أن الأفعال الافتراضية لا تجرى بمفردها[٢٣] وهو ما يعنى أن كل قول يمتلك قدرة إنشائية تأسيسًا على الطريقة التى يستقبل بها (وعد تهديد ، تحذير ، وما إلى ذلك) وأنه ليس هناك من قول يُستقبل استقبالاً خالصًا لذاته ودون الإشارة إلى قصد فى سياق. ومن هنا نرى على سبيل المثال أن منظومة من الكلمات مثل: " إنى قادم " تصبح ، فى ظروف مختلفة ، وعدًا أو تهديداً أو تحذيراً أو نبوءة ، بيد أنها لابد أن تكون واحدة من هذه الحالات فى جميع الأحوال ، ولن يحدث أن تكون مجرد معنى منبت الصلة عن الموقف الذى يعبر عنه . إن ما كانت تطلق عليه النظرية القديمة

القيمة الدلالية الخالصة للقول يصبح حسب النظرية الجديدة شيئًا مجرداً ، رغم أنه يمكن فصله لصالح التحليل ، فليس له وضعية منفصلة أو مستقلة. فالأنشطة الإنشائية التى تضطلع بها منظومة الكلمات "إنى قادم" ليست معالجات مختلفة للمعنى نفسه، وإنما هى معان مختلفة فى الواقع . فى نظرية فعل الكلام هناك مستوى دلالى واحد ، وليس اثنين ، مقطوع الصلة عن قوته الإنشائية ، الجملة ما هى إلا نسق من الضجيج. إن القوة الإنشائية هى المعنى. (وهذا واضح فى أمثلة النموذج حيث يكون خط القوة الإنشائية ظاهراً ؛ أى جزءاً من القول الذى لا يمكن أن يأتى منبت الصلة عن ذاته.)

ليس فى نيتى الآن أن أعتنق النظرية (رغم أنى مفتون بها) ولكنى أريد أن أشرح بعض مصطلحاتها وهى مصطلحات انتحلها " أوهمان " ، غير أنه حرفها فى اتجاهين واضحين. لقد أخذ جزئية فعل الكلام التى كان " سيرل " يصر على أنها لا يمكن أن تقف بمفردها ومنحها وضعية مستقلة وأطلق عليها الفعل الكلامى – هى تسمية استعارها من " أوستن " – ومنحها قوة من ذاتها ، وهى القوة الدلالية للبنى المنطقية والنحْوية[٢٤] ، إنَّ هذا الفعل الكلامى – إذن - يصبح المستوى الأساسى لنظام يتألف من مستويين ، الثانى والمساعد فى الوقت نفسه منهما يستولى عليه مخزون القوى الإنشائية التى تبدو كتعبير بلاغى للأعراف الاجتماعية والغايات ، ومن ثم فإن القوة الإنشائية تنزاح من موقعها المبدئى وتختزل إلى أن تصبح نوعًا من التأكيد ، ذلك التأكيد يمثل شيئًا يضاف إلى مضمون ما وهو فى الوقت نفسه قابل للانفصال عنه ولتجاوز تأثيره. إن " أوهمان " يقلب نظريات فلاسفة فعل الكلام رأسًا على عقب ، مبطلاً بذلك ما ظلوا يفعلونه بدأب شديد زمنًا طويلاً. والواقع أن " أوهمان " قام بعمل كبير فى ناحية من النواحى : لقد استطاع أن يتبنى نظرية تضرب بجذورها فى الإقرار بالمعنى الإنسانى وجعلها تؤكد على الأسبقية لمعنى قابل للتعيين بصرف النظر عن الأنشطة الإنسانية. لقد نجح ، رغم المجاذير الكثيرة ، فى الإبقاء على الجوهر الافتراضى المتحرر من السياق وهو الأمر الضرورى إذا كنا نسعى لأساس منطقى لإجراءات الأسلوبية[٢٥] ، ومقياس نجاحه هو أنه استطاع تحديد الأدب على نحو يفوق حد التطبيق على أنه " خطاب دون قوة إنشائية."[٢٦]

لا أقصد أن أوحى بأن هناك نية مقصودة من جانب أوهمان أكثر من أننى أريد أن أجادل بأن الأسلوبيين يؤيدون عن قصد أفعالاً تفسيرية بعيدة عن المنطق ثم يسعون للتنكر لها بعد ذلك عن قصد أيضًا. والحق أنى أحسب أداء هذه الأفعال دليلاً على وعيهم بافتراضاتهم ، فإذا كانوا صادقين حقًا لمبادئهم المضمرة (مثل البنيويين على سبيل المثال) لارتضوا وصفهم للأنماط الشكلية ولسلموا بأن الإجراء المتحرر من الدلالة لهذه الأنماط كان هدفهم دائمًا. (٢٧) بيد أنهم لا يقنعون بهذا القدر ويصرون على القفز من تلك الأنماط إلى ما يشغل الفكر الإنسانى الذى تستبعده إجراءاتهم. إن استبعاد الصفات الإنسانية من المعنى قد يكون هو التطبيق العملى والنتيجة لما يفعلونه ؛ ولكنى أعتقد أن الأمر ليس كذلك لما يريدون فعله فى الواقع وعن قصد.

إن ما نحصل عليه – إذن – هو خلط بين المنهج والمقصد ، وهو خلط من الصعب إدراكه فى خضم الأدوات المنهجية المدعية للعلم التى يستخدمها الأسلوبيون. وأعود هنا إلى الفقرة الافتتاحية فى هذا المقال وإلى تناقض ظاهرى أخير. فبينما يتمثل برنامج الأسلوبيين فى استبدالهم بذاتية الدراسات الأدبية طرائق موضوعية فى الوصف والتفسير ، فإن ممارسيها يتجاهلون ما يعد صوابًا من الناحية الموضوعية – وهو أن المعنى ليس ملكًا خالصًا لشكلية سرمدية وإنما هو شىء مكتسب فى سياق النشاط – ومن ثم فهم فى النهاية أكثر ذاتية من النقاد الذين يحلون محلهم. إنهم يستبدلون بانطباعية مقنّعة أسلوبية لا تعرف الاستقرار ومقولات ذاتية الإحالة انطباعية صريحة ، وباسم الإجراءات المسئولة تخففوا منهجيًا من المسئولية ، ونتيجة لذلك فإنهم ينتجون تفسيرات هى قراءات غير مباشرة ، أى إعادة آلية أو متعسفة لتنظيم البيانات والمعطيات التى لا يقيدها قيد فى آليتها.

إن ما يجعل هذه الصورة مدعاة للقلق على نحو واضح هو احتمال عدم تغيرها ؛ إذ من بين المقولات المفضلة لدى الأسلوبيين ثمة مقولتان تحميانهم من مواجهة مواطن العجز فى إجراءاتهم أو الإقرار بها . الأولى هى "أن الدراسات الأسلوبية هى دراسات مقارنة فى جوهرها" وإذا فهمنا هذه المقولة – والتى تبدو كمادة فى قانون –

حق الفهم عرفنا أنه اعتراف مضمر بالتهم التى رحت أسوقها. إن الأسلوبيين يعقدون المقارنة بين إحصائياتهم الناشئة من تطبيق مقولاتهم على مجموعة متنوعة من النصوص ، ولكن لما كانت تلك المقولات خالية من معنى فإن الاختلافات التى كشفت عنها الإحصائيات شكلية خالصة ، والشيء الوحيد الذى يستطيع المرء أن يفعله مع هذه الاختلافات ويتطابق مع المنطق هو أن يقارن بعضها ببعض. إن نقطة الضعف فى هذه الإجراءات هى أنها بدون مضمون ، ولكن هذا على ما يبدو مصدر قوتها إذ يمكن تكرارها دون توقف وعلى نحو مرض دون المجازفة بتأكيدات بشأن المعنى أو الدلالة. فالأسلوبيون يتورطون فى الواقع عندما يغامرون بإطلاق مثل هذه التأكيدات. بيد أنهم يكونون ، عند هذه النقطة ، جاهزين بمقولة أخرى تبدو مثل مادة فى قانون : "إن عدم كفاية الاعتماد على إجراءاتنا يرجع إلى نقص فى البيانات. "وهكذا نجد أن لوبومير دوليزل Lubomir Dolezel يضطر (وهو مثال واحد فقط) إلى التسليم بأن هناك تناقضات لافتة فى التأويلات المختلفة للخصائص الأسلوبية." وهو يعمد لتفادى المعانى المتضمنة فى إقراره هذا بتعليق كل شيء على أمل مستقبلى حين يقول: "إن جميع الاستنتاجات الخاصة بطبيعة وخصائص الأسلوب وخصائصه ونمط المتكلم واختلافات الأسلوب ما هى إلا فرضيات يمكن دحضها أو إثباتها عند توافر كم ضخم من المادة التجريبية." (٢٨) ولكن تراكم المادة التجريبية لا يصنع هذا الفرق إذا كانت قدرة البشر على خلع المعنى محدودة وقابلة للإحاطة بها فى قوالب إحصائية ؛ وإذا لم تكن قدرة البشر على خلع المعنى محدودة فإن المعطيات الناتجة لن تفعل شيئًا أكثر من تكرار الأداء السابق لتلك القدرة بدلاً من جعل الأداء المستقبلى لها قابلاً للتنبؤ به كما يتمنى دوليزل وآخرون. بعبارة أخرى لن تستطيع هذه الإحصائيات أن ترقى إلى مستوى الظاهرة التى تسعى للإحاطة بها. ولكن يمكن الزعم بتجنب هذه الإشكالية بتأجيل التوصل إلى نتائج وذلك بإعطاء براح من الوقت يتيح للأسلوبى المزيد من المعطيات وحينها يصبح كل شيء على ما يرام. (٢٩) إن فشل الفرضية الأساسية فى إثبات ما تريد أن تثبته هو الآلية التى تؤكد بقاءها المتواصل ، وتضمن أيضًا أن الأسلوبيين لن يتواصلوا مع الصعوبات النظرية التى يطرحها مشروعهم النقدى. وإذا كان مشروعهم النقدى يعانى من المشكلات على هذا

النحو ، وإذا كانت الأشياء التى يرددها الناس عن الأسلوبية لا تشكل تهديداً كافياً لهذا المشروع.. فما العلاج؟ وماذا يفعل عندئذ ذلك الناقد الذى يهتم بالتحليل اللفظى؟ إن الإجابة عن هذا السؤال ستكون موضوع مقال آخر، بيد أنى لا أعتقد أننى لم استبقه هنا لا سيما فى تحليلى المضاد لرواية "الورثة" ، ولا أنكر، حسبما ، يذكر القارئ ، أن التمييزات الشكلية التى يكشف عنها " هاليداى " تنطوى على معنى من نوع ما. ولكن حين يزعم أنها تمتلك المعنى (نتيجة لعلاقة حميمة بين الملامح الشكلية والقدرات الإدراكية) فإننى أدلل على أنها اكتسبته اكتساباً ؛ اكتسبته بفضل وضعها فى بنية من الخبرة. فالبنية التى يشغل الأسلوبيون بها أنفسهم هى بنية من الأنماط الشكلية التى يمكن ملاحظتها وتعيينها ، وهذه الأنماط ذاتها تمثل جزءاً من نمط أكبر يعد وصفه ضرورياً لأى تحديد لقيمتها. وهكذا نجد ، على سبيل المثال ، أنه بينما يكون فى الإمكان (كما بين هاليداى) تعيين خصائص اللغتين اللتين تتحدث بهما القبيلتان فى رواية " الورثة " فإن دلالة تلك الخصائص إنما تدخل فى إطار مهمة تلقيها وتحقيقها من قبل قارئ يتلقى هذه الخصائص وهو موجه بالفعل صوب اهتمامات محددة ، وهو يمتلك (أو تمتلكه) توقعات بعينها، هذه التوقعات والاهتمامات ذاتها تنشأ أثناء نشاط متوال يرتبط ارتباطاً محدوداً بوعى محدود ، وفى رأيى أن توصيف هذا النشاط ينبغى أن يسبق، وبذلك يحكم ، توظيف الملامح الشكلية التى تصبح جزءاً من بنيته. وباختصار لا أبشر هنا بنهاية الأسلوبية بل أدعو إلى أسلوبية جديدة أطلقت عليها فى موضع آخر الأسلوبية العاطفية،[٣٠] ينتقل فيها مجن. الاهتمام من السياق الفراغى للصفحة المكتوبة باتساقاتها العيانية إلى السياق الزمانى للعقل وخبرته.

هل هذا يعنى عودة للانطباعية التى نجفل منها ؟ العكس هو الصحيح. فمطلب الدقة سيكون أكثر إلحاحاً ؛ لأن موضوع التحليل سيصبح عملية يتميز شكلها بأنه فى تغير مستمر. ولكى نصف هذا الشكل سيكون من الضرورى أن نستفيد من جميع المعلومات التى يمكن أن يوفرها لنا وصف الملامح الشكلية للغة ؛ رغم أن هذه المعلومات سوف تُرى من منظور مختلف. فبدلاً من رؤيتها على أنه يمكن نقلها مباشرة إلى معنى الكلمة أو النمط الشكلى ، يمكننا أن نستخدمها بطريقة أكثر دقة فى تحديد

ما يفعله القارئ حين تصادفه تلك الكلمة أو ذلك النمط التركيبي ؛ ما الافتراضات التي يستعرضها؟ ، وما النتائج التي يخرج بها؟ وما التوقعات التي يطرحها؟ وما المواقف التي يضمرها؟ والأفعال التي يدفع عندئذ للقيام بها دفعًا. فعندما يلاحظ " ملك " أن الروابط تزيد عن الحاجة في أعمال « سويفت » النثرية بل يناقض بعضها بعضًا - الجمل التسليمية في صدام مع الجمل السببية[٣١] - يمكننا أن ننطلق مما يخبرنا به لوصف ما يحدث عندما يطلب من قارئ أن يستبق استنتاجًا ما ويطلب منه أن يصفه قبل أن يظهر. وعندما يعلن " أوهمان " أن الانحراف التركيبي عند « ديلان توماس » في " حكاية شتاء " يحطم حدود المقولات ويقلب التجاور juxtaposition إلى فعل action[٣٢] ، فإن الحدود ، إذا وجدت ، تأخذ شكل توقعات القارئ وتحطيمها يعد فعلاً يؤديه ، ويلتمس ، بموجب ذلك ، لنفسه "رؤية الأشياء" التي يعزوها الناقد إلى اللغة. وعندما يقيم " هاليداي " الدليل على أنه في لغة الشعب في رواية الورثة " لوليام جولدنج " ، لا تمنح الفاعلية للعنصر البشري بل للجماد (كانت العصا تقصر عند طرفيها) ، فإننا نستطيع أن نستدل من الدلائل التي ساقها على الجهد التأويلي المطلوب من قبل القارئ الذي يجب أن يحققه. وفي كل حالة تعاد صياغة بيان شكل المعطيات كبيان عن الشكل (الضروري) للاستجابة ، وفي النموذج التحليلي الذي أقترحه يتم منح متوالية من مثل هذه الأشكال شكلاً خاصًا عن طريق الحاجات والاهتمامات والقدرات الخاصة بوعي يتحرك ويعمل في الزمن.

إن المعلومات التي يمكن جمعها عن اللغة يمكن تحويلها إلى معلومات خاصة بالاستجابة حتى عندما لا تكون الصيغ غير ذات صلة بنصوص بعينها. فتحليلات سيرل لصيغ الاستفهام والأمر والوعد ... إلخ ، انطلاقًا من الأدوار المنوطة بها والالتزامات التي تنشئها والحاجات التي تقتضيها ، تتيح لنا بل وتضطرنا إلى أن ندرج هذه الأمور في أي تناول لما يستطيع القارئ أن يفهمه من صيغ الاستفهام أو الأمر أو الوعد. ومن ثم فعندما نجد أن جوان ديديون Joan Didion يبدأ روايته المعنونة العبها كيفما تكون Play It As It Lays بسؤال يقول: "ما الذي يجعل من إياجو شريرًا ؟ "فإن القارئ بمجرد استقباله لهذا السؤال فإنه يتبنى دور المجيب

عنه. بالإضافة إلى ذلك ينقاد بوحي صيغة الزمن ، وصيغة الاستمرار ، والمضمون الدلالي للفعل "يجعل" إلى أن يلعب هذا الدور في سياق سجال أدبي عام ومتواصل حول السببية والدافع (ترى كيف يكون الأمر مختلفًا لو جرى السؤال على هذا النحو "لماذا يعد إياجو شريرًا ؟ وسوف يرد ، أو هذا ما يزعمه " ديديون" ، بواحد أو أكثر من واحد من التفسيرات التي ناقشت مسلك " إياجو " .[٣٣] بيد أن هذا القارئ نفسه يظهر قلقًا في دوره حيال الجملة الثانية " يسأل بعض الناس" ، فمن تأثيرات "بعض" أنها توحي بأن العالم ينقسم إلى جماعتين من الناس ، هؤلاء الذين يبحثون عن الأسباب والعلل وأولئك الذين لا يسعون إلى ذلك. والواقع أن القارئ يقبل الدعوة التي وجهها النثر لأن يصبح عضوًا في الجماعة الأولى فضلاً عن أنه يقبلها وهو تابع لضمير المتكلم. إن هذه التبعية تنقلب رأسًا على عقب من خلال الجملة الثالثة " لن أسأل أبدًا " - التي تجيء بمثابة الحكم على ما كان يفعله القارئ (دون اختيار). إن القارئ والراوي على جانبين مختلفين حيال السؤال الذي طرحه الراوي أصلاً ، ويمنح التوتر القائم بينهما معنى واتجاهًا لخبرة ما يستتبع ذلك .

إن القليل مما قلته عن هذه الفقرة يتضح من الوصف الشكلي لعناصرها ، ولكن في وصفي لخبرتي بها استفدت من التوصيفات الشكلية ، ومن تحليل فعل الكلام لصيغة الاستفهام ، ومن التحليل المنطقي لخصائص كلمة " بعض " ، ومن التحليل الفلسفي لسبب حدوث الشيء - وذلك باعتبار مضمونها بمثابة الإشارات للقارئ للاشتراك في أنشطة. المهم في هذه الأنشطة هو أنها أنشطة تفسيرية ؛ لأن هذا يعني أن إجراء كهذا يجعل مهمة وصفها أولى مهامه إنما يتفادى النقص النظري الأساس في الأسلوبية كما يمارسها الأسلوبيون اليوم. لقد كنت أعترض كثيرًا على غياب أية صلة ، في عمل الأسلوبيين ، بين أفعالهم الوصفية وأفعالهم التفسيرية. أما الأسلوبية التي أدعو لها فإنها تهتم بوصف الأفعال التفسيرية ذاتها ، إنها هي مضمون التحليل وليست الأنماط اللفظية التي ترتب نفسها في الفراغ. ويعد هذا أكثر من كونه تمايزًا إجرائيًا؛ لأن في قلبه تقع تصورات مختلفة بشأن ما يتم قراءته ، وهي في النهاية تصورات تختلف عما هو إنساني. فالافتراض القائل بأن القراءة هي بمنزلة جمع أجزاء المعنى المتفرقة حتى تصنع ما يسميه أي نحو تقليدي

فكرًا كاملاً افتراضٌ كامن في كل ما يقوم به الأسلوبيون. فالعالم ، أو عالم النص ، طبقًا لوجهة النظر هذه ، عالم مرتب بالفعل وممتلئ بالدلالات وليس على القارئ سوى استخراج هذه الدلالات (ومن هنا يأتى السؤال: بماذا خرجت من هذه القراءة ؟) . إن مهمة القارئ ، باختصار ، هى استخراج المعانى الكامنة فى الأنماط الشكلية قبل أن يمارس أنشطته وبمعزل عنها. وفى رأيى أن هذه الأنشطة ذاتها فى واقع الأمر مكون فى بنية من المهام التى تسبق بالضرورة أية دراسة لأنماط المعنى لأن هذه البنية نفسها هى المناسبة لظهور هذه الأنماط. إن الأسلوبيين يعملون وكأن هناك حقائق عيانية يمكن أولاً وصفُها ثم تأويلها بعد ذلك. وما أزعمه هو أن كيانًا مفسرًا ومزودًا بالأهداف والمهام ، هو ، بحكم طبيعة عمله ذاتها ، كيان محدد لما نعده الحقائق العينية.(٣٤) وبالإضافة إلى ذلك ، لما كان هذا التحديد ليس تحديدًا محايدًا لمنطقة عديمة القيمة بل امتدادًا لمجال موجود فعلاً من المهام فإنه يعد تحديدًا تفسيريًا.

إن الاختلاف بين وجهتى النظر هاتين كبير ؛ لأنه يعنى الكثير من الاختلاف بين النظر إلى بنى البشر بوصفهم متلقين سلبيين لا يحفلون بإضافة معرفة خارجة عن أنفسهم (أى معرفة موضوعية) والنظر إلى بنى البشر على أنهم مبدعون يخلقون، فى كل لحظة ، مساحات الخبرة التى تتدفق فيها معرفتهم الذاتية. إنه اختلاف فى المسئولية المنهجية والدقة البالغة ، بين إجراء يرتب أدواته منذ البداية انطلاقًا مما هو دال ، وإجراء آخر لا يدعى لنفسه نقطة إجبارية يبدأ منها ولا نقطة أخرى ينتهى عندها. وهذا يعنى أنه عندما يشرع الباحث فى الوصف فى غياب ذلك الذى يحدد مجال الوصف فلن يعرف متى يبدأ ومتى ينتهى لأنه لا يعرف ماذا يأخذ وماذا يدع. وفى موقف كهذا إما أن يستمر الباحث على نحو عشوائى وإلى ما لا نهاية (وهنا نذكر تحليلات جاكبسون لبودلير وشكسبير الخالية من أى تشويق وإمتاع) وإما أن يتوقف عندما تصبح المعطيات المتراكمة مناسبة لفرضية تأويلية متصورة سلفًا. لقد بدا لكثيرين أن هذه هى البدائل الوحيدة ، وأن الخيار ، كما أعلن روجر فاولر Roger Fowler، أصبح بين الوصف المجرد ووصف يتم بوحى من

إحساس أدبى تمت صياغته سلفًا. [٣٥] لقد كنت أجادل بأن هناك طريقة ثالثة، طريقة لا تسلم جدلاً بمسألة المعنى ولا تقرها سلفًا بطريقة متعسفة، ولكنها تتخذ من النشاط التفسيرى (الخبرة) نقطة انطلاقها، التى بموجبها تجرى المعانى.

هذه - إذن - هى الطريق لإصلاح ما أفسدته الأسلوبية، لا بربط الأفعال الوصفية بالأفعال التفسيرية بل بجعلها وحدة واحدة[٣٦]. وليس من الضرورى أن نقول إن هذا اللون من التحليل لا يخلو من المشاكل وهى مشاكل تجىء فى معظمهما نتيجة مباشرة لفرضياته حول المعنى الإنسانى. وقد يكون هذا التحليل بلا قواعد بمعنى إجراءات؛ للاكتشاف لأن القدرة السياقية التى تميز الإنسانى لا تحيط بها فعالياته السابقة، وهى فعاليات تشكل تاريخ تلك القدرة ولكنها لا تشكل حدودها. ومن ثم فإن القيمة التى يكتسبها الملمح الشكلى فى سياق اهتمامات القارئ وتوقعاته هى قيمة موضعية ومؤقتة؛ وليس هناك ما يضمن عودة العلاقة المتبادلة بين القيمة والملمح الشكلى (رغم أن الوعى بأنها اكتسبته مرة لا يخلو من مردود أو فائدة). إن كل ما لديك حين تبدأ هو إحساس بهذه القدرة المحدودة ولكن لا حدود لمرونتها ومعرفة ذاتية بما يعنيه امتلاكها. ثم تحاول بعد ذلك أن تتصور الطريق الذى تسلكه تلك القدرة فى تفاعلها مع نص معين، مستغلاً معرفتك لتكون أساسًا لتصورك، ومضيفًا فى الوقت نفسه إلى معرفتك بجهد تبذله للخروج بفائدة تحليلية منها. ثمة أشياء أخرى يمكن أن تساعد فى هذا الشأن. التوصيفات الشكلية اللغوية يمكن أن تساعد إذا نظر القارئ، كما قلت، إلى مضمونها بوصفه إشارات محتملة للأفعال العاملة. التاريخ الأدبى يمكن أن يساعد إذا نظر المرء إلى أعرافه بالطريقة نفسها؛ فوصف نوع أدبى مثلاً يمكن بل يجب أن ينظر إليه بوصفه استشرافًا لشكل الاستجابة. الآراء الأخرى يمكن أن تساعد، لأنها تعرف ما تعرفه أنت، ولكن مع الافتقار نفسه بين ذواتها ومعرفتهم مما يجعل الجهد جد عسير. تحليلات الاستراتيجية الإدراكية يمكن أن تساعد[٣٧]، لأنها تطلعنا على الأعمال السابقة للقدرة التى نسعى لمعرفتها. (محاولتنا هى نفسها بمثابة الأداء). ولكن لا يبقى فى النهاية إلا أن نواجه المهمة الصعبة لفهم الفهم وهى مهمة صعبة؛ لأنها متصلة ولانهائية، وهى متصلة ولانهائية لأنه كلما أدركت أحد طرفيها تكون قد أديت عملاً يطيلها مرة أخرى إلى ما هو خارج

نطاق قدرتك. باختصار هذه طريقة يعوزها الإشباع الذى يوفره النظام المقفل للإثبات ولا يكون قادراً على إثبات شىء رغم أنه ، وهذا ما ينطوى على مفارقة، كفيل بالتمسك بالصرامة والدقة ؛ بيد أن مواطن النقص تلك هى الوجه الآخر لميزتها الكبرى (بالمعنى الذى يطرحه العصر الحديث وعصر النهضة على السواء) وهى التسليم بأن المعنى نشاط إنسانى فى المقام الأول.

الهوامش

(١) انظر مقال: "ترتيب غير مقصود في نثر سويفت unconscious Ordering in Prose of Swift " في مجلة الكمبيوتر والأسلوب الأدبي The Computer and Literary Style التي يحررها جاكوب Kent University Press , 1966) , pp. 79-106.)

(٢) Roman Jacobson and Morris Halle, The Fundamentals of Language (The Hague: Mouton, 1955) pp. 69-96.

(٣) Generative Grammar and the Concept of Literary Style, in Contemporary Essays On Style, ed. Glen A. Love and Michael Payne (Glen view, Ill, Scout, Forseman, 1969) pp. 133-148.

(٤) انظر المرجع السابق ص. ١٤٨ .

(٥) Literature as Sentences. In "Contemporary Essays on Style. P. 154., " College English 27, 1966 , pp. 261-267.

(٦) انظر المرجع السابق ١٥٦ .

(٧) انظر المرجع السابق ص. ، ١٥٤

(٨) مقالات معاصرة في الأسلوب Contemporary Essays on Style ص. ١٤٣.

(٩) J. P. Thorn, Generative Grammar and Stylistic Analysis, in New Horizons in Lingusitics, ed. John Lyons (Baltimore: Penguin, 1970), p. 188.

(١٠) For other examples of Thorne work, see Stylistic and Generative Grammars, Journal of Linguistics, 1 (1965), 49-59; Poetry, Stylistics and Imaginary Grammars, Journal of Linguistics, 5 (1969), 147-150

(١١) Contemporary Essays on Style, pp. 152-153.

(١٢) Roderick A. Jacobs and Peter S. Rosenbaum, Transformations, Style and Meaning (Waltham, Mass.: Xerox College Publishing, 1971), pp. 103-106.

(١٣) حجتى هنا ذات صلة بتفسير هيوبرت دريفيوس فى كتابه المعنون: "ما الذى لا تستطيع عمله أجهزة الكمبيوتر؟" (نيويورك ١٩٧٢) للمأزق الذى يجد فيه مبرمجو الكمبيوتر أنفسهم. " على المبرمج إما أن يدعى أن بعض الملامح ذات صلة أساسية بالموضوع ولها معنى محدد بصرف النظر عن المضمون ... أو يواجه هذا المبرمج تراجعًا مستمرًا للسياقات." (ص. ١٣٣). إن النتيجة التى توصل إليها دريفيوس تستبق العرض الذى سأطرحه فى نهاية المقال بشأن إصلاح الأسلوبية. " يبدو أن العنصر البشرى يوفر إمكانية ثالثة من شأنها أن تقدم مخرجًا من هذه الإشكالية. فبدلاً من التسلسل الهرمى للسياقات ، ينظر إلى الموقف الحالي بوصفه استمرارًا أو تعديلاً للموقف السابق. ومن ثم نحتفظ من الماضى القريب بجملة من التوقعات تتأسس على ما كان متصلاً بالموضوع وهامًا منذ لحظة. وهذا الاحتفاظ بالبضاعة إذا جاز التعبير يمنحنا نزعات وميولاً معينة بشأن ما يستحق الملاحظة. " (ص. ١٣١).

(١٤) انظر مجلة ندوة الأسلوب Literary Style: A Symposium التى يحررها سيمون تشاتمان (نيويورك : مطبعة جامعة أوكسفورد ، ١٩٧١) ص. ٣٣٠ -٣٦٥ انظر أيضًا مقال لهاليداى فى مجلة كلمة Wordالعدد ١٧ (١٩٦١) بعنوان " مقولات نظرية فى النحو." ص. ٢٤١-٢٩٢) و " الدراسة اللغوية للنصوص الأدبية." فى فعاليات المؤتمر الدولى التاسع للغويات حرره : هـ. هنت (١٩٦٤) ص. ٣٠٢-٣٠٧ و " اللغويات الوصفية فى الدراسات الأدبية . " فى مجلة اللغويات والأسلوب الأدبى التى يحررها دونالد سى. فريمان (نيويورك ١٩٧٠). وبنية اللغة ووظيفة اللغة " فى مجلة آفاق جديدة فى اللغويات. ومن أجل عرض لنحو هاليداى وتطبيقه على التحليل الأدبى انظر جون سبنسر وميخائيل ج. جريجورى فى مقالهما المعنون : "مدخل لدراسة الأسلوب" فى مجلة اللغويات ودراسة الأسلوب الأدبى. ومن أجل تناول نقدى للمجال الذى يعمل فيه هاليداى انظر كتاب: D.T. Langendon, The London School of Linguistics (Cambridge: M. I. T. Press, 1968).

(١٥) انظر مجلة الأسلوب الأدبى : Literary Style : A Symposium ص. ٣٢٩.

(١٦) مارتن جوس : مستقبل اللسانيات فى الولايات المتحدة فى : Trends In European and American Linguistics (1961, p. 18.)

(١٧) John Searle: Speech Acts: Thesis in the Philosophy of Language, (Cambridge University Press, 1969), p. 52.

(١٨) What Computers can't do? p. 200.

(١٩) Criteria for Style Analysis, Word 15, p. 164 (1995).

(٢٠) انظر مقال وصف البنى الشعرية فى مجلة البنيوية التى يحررها جاك إهرمان (نيويورك ، ١٩٧٠) ص. ١٩٧. هذا السفر نشر أصلاً عام ١٩٦٦ ضمن أعداد ٣٦، ٣٧ لدورية جامعة ييل للدراسات الفرنسية.

(٢١) انظر المرجع السابق وانظر أيضًا " معايير لتحليل الأسلوب "Criteria For Style Analysis ص. ١٦٤ .

(٢٢) انظر الأدب كفعل فى " مداخل للشعرية " حرره سيمور تشاتمان (نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا، ١٩٧٣) ص. ٨١- ١٠٨ وانظر أيضًا مقال " أفعال الكلام وتعريف الأدب " فى مجلة الأسلوب

الأدبى : ندوة. ص ص. ٢٤١- ٢٥٩، ومقال "الكلام ، الأدب والفراغ بينهما" ، فى مجلة التاريخ الأدبى الجديد العدد الرابع خريف ١٩٧٢ ، ص ص . ٤٧ -٦٤ وبحث آخر بعنوان "الأسلوب النفعى : ملاحظات على نظرية الكلام بوصفه أفعالاً ، فى "اتجاهات آنية فى الأسلوبية" التى يحررها براج ب كاتشرو (إدمنتون، ١٩٧٢).

(٢٣) أفعال الكلام ، ص. ٢٥.

(٢٤) انظر .Speech, Action and Style, pp. 249-250

(٢٥) هذا يعنى أن الأسلوبية تستدعى وجود نظامين منفصلين : أحدهما يتصل بالمضمون أو الرسالة والآخر يتصل بكل شيء آخر ، وتصبح مهمة المحلل الأسلوبى هى أن يقارن أو يقيم علاقة متبادلة بينهما. فيما عدا ذلك فإنهم يشكون دائمًا من أن شيئًا لم يفعلوه. ويصر أوهمان على ثنائية منذ كتاباته المبكرة (عندما كان نحوه بنائيًا) حتى المرحلة المتوسطة من كتاباته (عندما بدا أن التفرقة القائمة على العمق والسطح فى النحو التحويلى تمنح شرعية جديدة لانفصال الشكل عن المضمون) إلى الوقت الحاضر (عندما أضحت التفرقة بين المضمون المبنى على القوة الإنشائية والمضمون الإخبارى يخدم الحاجة نفسها.) فى " الأسلوب الآلى " (مخطوط) يذكر أنه فى التفرقة بين المعنى الخامد والفعل الإنشائى المنطلق بقوة ، لدينا الانقسام المطلوب لوجود الأسلوب.

(٢٦) .Speech Acts, p. 130 يعد التعريف مستحيلاً ؛ لأن الخطاب دون القوة الإنشائية يصبح خطابًا منبت الصلة بأعراف لغة الحياة اليومية ومن ثم كان خطابًا يستعصى على الفهم (مجرد ضوضاء) بعبارة أخرى من شأن لغة الأدب أن يعوزها التواصل مع لغة الحياة اليومية ولكى يتسنى لنا قراءتها يجب أن نتعلمها من نقطة البداية (فى الواقع يوجد مفردات ذات خصوصية شعرية نذكر منها على سبيل المثال عبارة " العصر الفضى اللاتينى " ولكن هذه العبارات ترتبط دائمًا بل تطابق بدقة الاستخدام اليومى) ويبدو أن «أوهمان» يعى هذه الصعوبة فى تعريفه ، لأنه يعدله فى الصفحة التالية مباشرة ، مسلمًا بأن العمل الأدبى به قوة إنشائية ، بيد أنه يعلن أنه ، أى العمل الأدبى ، " محاكاتى ، ويظهر أن هذه الأفعال الكلامية القائمة على المحاكاة شبيهة بالأفعال الحقيقية ويبدو أن هذا النوع الغريب قد ظهر فقط لعلاج موطن الضعف فى التعريب الأصلى.

(٢٧) هذا يعنى أن البنيويين ، شأنهم فى ذلك شأن الأسلوبيين ، يستبعدون الإنسان من مكانه الأثير كمصدر أصلى للمعانى ويضعون المعنى بدلاً من ذلك فى إجراء مكتف ذاتيًا بالمعنى عند شكلية سرمدية. الاختلاف الوحيد هو أنهم يفعلون عن قصد ما يفعله الأسلوبيون دون قصد. إنهم يرفعون ، عن عمد ، الموقف المضمر المناوئ للإنسانية فى مناهج البحث الشكلية الأخرى إلى منزلة المبدأ. وهذه المماثلة تصبح أيضًا فى مجال التأويل. ولما كان هدف البنيويين هو نسق الوحدات الدالة - الوضوح بدلاً من ذلك الذى يجعلونه واضحًا - فإنهم إما ينكصون عن التأويل وإما أنهم يؤدونه على نحو يجعل طبيعة التعسفية الكامنة أمرًا لا مهرب منه ، را مثلاً رولان بارط فى كتابه المعنون إس / زد S \ Z (١٩٧٠) من ناحية أخرى نجد أن وجه الشبه بين ما يفعلونه وما يفعله الأسلوبيون أقل أهمية من الوعى بالذات الذى قام عليه التشابه. وقد يختلف مع الافتراضات التى تفرض مشروع البنيويين بيد أنه لا يستطيع اتهامهم بأنهم غير مدركين لهذه الافتراضات.

(٢٨) انظر A Framework For the Statistical Analysis For Style في مجلة علم الإحصاء والأسلوب Statistics and Style التي يحررها لوبومير دوليزل وريتشارد وبيلي (نيويورك:١٩٦٩) ص. ٢٢

(٢٩) والحق أن الأسلوبيين كثيراً ما يخرجون علينا بكثير من التصريحات ببعض القضايا ثم لا يلبثون أن يرتدون عنها ويتصرفون بعد ذلك وكأن برنامجهم كله لم يزل صالحًا. هناك مثالان من أعمال مانفريد برويتش كافيان للتدليل على ذلك. في مقال له تحت عنوان " علم الدلالة " كان قد كتبه لمجلة " آفاق جديدة في الألسنية " يبين « برويتش » أن أية نظرية في علم الدلالة ينبغي أن تكون قادرة على أن تفسر كيف أن أحد المعاني العديدة المتصلة بكلمة ما أو جملة ما يتم اختياره وفقًا لعالم من الخطاب " (ص. ١٨٣). ثم يقر بأنه لا توجد في الوقت الحاضر على ما يبدو طريقة دقيقة لصياغة (أو بمعنى آخر للتنبؤ) بالعملية التي بموجبها يتم ، على سبيل المثال ، اختيار الجمل التعبيرية ؛ ولكنه يصل رغم ذلك إلى استنتاج مفاده (دون دليل من أي نوع) أنه " رغم أن التقدم الذي تم حتى الآن يعد قليلاً بشأن المعالجة المنظمة لهذه المشكلات ، فلا يبدو أنها تطرح صعوبات من ناحية المبدأ (ص. ١٨٤). وفي مقال آخر له لا تصبح المشكلة بالنسبة له مشكلة استنتاج لا يدعمه منطق ، بل المشكلة في عجزه عن الخروج بأي استنتاج. كان المقال تحت عنوان " الشعرية الألسنية " (منشور في مجلة الألسنية والأسلوب الأدبي Linguistics and Literary Style) يوضح برويتش في نهايته أن الإحالات في القصائد إلى قصائد أخرى أو إلى عوالم أخرى من الخطاب (الفن أو التاريخ) على سبيل المثال لا يمكن وصفها في دلالات لغوية وافية وذلك ... يدل على ... حدود كاملة في التأثير الأدبي والأسلوب" (ص. ١٢٢). والاستنتاج الذي لم يتوصل إليه (رغم أنه يبدو لا مفر منه) هو أن نظرية بكل مواطن الضعف هذه لا يمكن أن تكون ذات قيمة حقيقية.

(٣٠) انظر مقالي المعنون "الأدب في القارئ" الفصل الأول من هذا الكتاب، وانظر – أيضًا – كتابي:

Self Consuming Artifacts: The Experience of Seventeeth Century (Bearkly: California Uaniveasity Press, 1972.) وانظر أيضًا كتابي المعنون: "

Surprised by Sin: Reader in Paradise Lost (NewYork: 1967) كتابي المعنون

(٣١) Louis Millic, "Connectives in Swift's Prose Style," In Linguistics and Literary Style, pp. 243-2257.

(٣٢) Cotemporary Essays on Style, p. 156.

(٣٣) سوف أنتهز الفرصة التي يتيحها لي هذا المثال لأوضح ما أعنيه بالقارئ أو ، كما أطلقت عليه في مواضع أخرى : القارئ العليم. فثمة أربعة قراء محتملون لهذه الجملة :

١ – القارئ الذي لا يعني له اسم إياجو شيئًا.

٢ – القارئ الذي يعلم أن إياجو شخصية أبدعها شكسبير في إحدى مسرحياته.

٣ – القارئ الذي قرأ المسرحية .

٤ – ثم القارئ الذي يعي أن السؤال له تاريخ متصل به ، وأن كل شخص لديه الفرصة للإجابة على هذا السؤال ، وأن هذا السؤال أصبح سؤالاً نموذجيًا للمسألة الفلسفية – الأخلاقية. وكل قارئ من هؤلاء

القراء يدعى أن له حق الإجابة على هذا السؤال لأن كلا منهم على الأرجح من أبناء اللغة الإنجليزية ، ويعرف من ثم ما يطوى عليه سؤال صائب كهذا السؤال. (إن معرفته هي مضمون الصيغ التي طرحها سيرل) ولكن الدقة التي يتم بها لعب هذا الدور تصبح من عمل المعرفة الخاصة للقارئ بشخصية إياجو. وهذا يعني أن القارئ الذي هو عضو في الفئة الرابعة لا يدرك فقط أنه مدعو للمشاركة في أداء نشاط الإجابة ولكنه يؤديه في اتجاه محدد (و ينتج عن ذلك أن انسحاب المتكلم من هذا الاتجاه سوف يحس به القارئ على نحو متقطع). إنه ما أطلق عليه القارئ الخبير وسوف أقول إن خبرته بالجملة ليست مختلفة فقط ، ولكن أفضل من خبرة الآخرين بها الذين هم أقل منه خبرة. لاحظ أن هذا ليس تمييزًا بين القارئ الحقيقي والقارئ المثالي ؛ فكل القراء حقيقيّون ، كما هي كل خبراتهم. وكذلك لا اتساق في مواقف وآراء القراء الخبيرين ؛ فبعض القراء قد يعتقدون أن إياجو مدفوع بالغيرة ، وآخرون يعتقدون أن ليس هناك دافع حقيقي لتصرفه، وهناك أيضًا من يعتقد بأنه ليس شريرًا وإنما هو بطل. إنها قدرة القارئ على تبني الرأي (أو حتى أن يعرف أن تبني الرأي هو المطلوب) ، وليس الرأي الذي تبناه هو ما يجعل منه قارئًا خبيرًا في نظري : لأنه حينئذ لا يهم الرأي الذي تبناه فسوف يكون قد ألزم نفسه التفكير في مسائل الحافز والفعل. وهذا الالتزام سيكون هو مضمون خبرته ولن يكون هو مضمون خبرة القراء الآخرين الذين هم أقل منه علمًا.

(٣٤) هنا تتداخل مناقشتي مع مناقشة دريفيس في كتابه: "ما الذي لا تستطيع فعله أجهزة الكمبيوتر؟" حيث يقول: "لابد أن هناك طريقة ما لتجنب ارتداد السياقات المتناقضة ، أو التصور المستعصي على الفهم الذي يرى أن السياق المطلق هو الطريق الوحيد لمنح الدلالة لحقائق مستقلة ومحايدة. ويبدو أن المخرج المتسعصي على الفهم هو في إنكار فصل الحقيقة عن الموقف ... في التخلي عن استقلالية الحقائق وفهمها بوصفها نتاج الموقف. ويمكن أن أقول بناء على ذلك إنه لا توجد حقائق على الإطلاق إلا تأسيسًا على الصلة المحددة موقفيًا.

(٣٥) انظر Roger Fowler, The Language of Literature: Some Linguistic Contribution to Criticism (London : Barnes & Noble, 1971) pp. 38-39.

(٣٦) إن الإجراء الناتج هنا (برمية واحدة) يفصح عن نهاية تمييز أخر وهو التمييز بين الأسلوب والمعنى. يتأسس التمييز على أحقية المضمون الإخباري (الذي هو من وظيفة القارئ أن يستخرجه) ، ولكن في تحليل يتخذ من بنية خبرة القارئ هدفًا ، يصبح الوصول إلى الوضوح الإخباري واحدًا من أنشطة كثيرة ، وليس ثمة من يضمن جعله المركز الممتاز تصبح الأنشطة الأخرى بالنسبة له إما ملحقات أو زوائد لا غناء فيها. وبدلاً من الثنائية التقليدية بين العملية والإنتاج (الـ كيف والـ ماذا) يصبح كل شيء عملية process ولا شيء يمنح الاستقرار الذي يقود إلى تسميته بالـ " مضمون." ومن ثم ليس هناك غير الأسلوب ، أو قل إذا شئت ، ليس هناك غير المعنى ، وما كان يطلق عليه الفلاسفة اسم المعنى في الماضي يصبح تجريدًا من جماع خبرة القارئ. إن وصف هذه الخبرة يصبح هدف التحليل ويصبح الشكل الناتج هو شكل ومضمون الوصف. (وهذه أحادية ليست مفتوحة للاعتراض المعتاد القائل بأنها تتركك خالي الوفاض دون أن تفعل شيئًا.)

(٣٧) I am thinking, for example, of the work of T.G. Bever. See : Perceptions, Thought, and Language, in Language Comprehension and the Acquisition of Knowledge, ed. Roy O. Freedle and John B. Carroll (NewYork: Halsted Press, 1972), pp. 99-112.

الفصل الثالث

كيف تكون اللغة العادية لغة عادية؟

[مصطلح "اللغة العادية" واحد من المصطلحات التى تستخدم للدلالة على لون من اللغة يعنى فقط بتقديم أو تصوير الحقائق بمعزل عن أى اعتبار للقيمة أو المردود أو وجهة النظر أو الغرض أو ما إلى ذلك. ومن هذه المصطلحات: اللغة الحرفية ، اللغة العملية، اللغة الخبرية، اللغة المنطقية، اللغة الدلالية، اللغة المحايدة ، اللغة اليقينية، اللغة الجادة، (بعكس اللغة التخييلية) ، اللغة اللامجازية، اللغة التصويرية، اللغة الحاملة للرسالة، اللغة الإحالية ، اللغة الوصفية، اللغة الموضوعية، وأيًّا كان المصطلح فإن القضية تظل واحدة وهى أنه فى الإمكان تحديد مستوى ما تتواصل عنده اللغة مع العالم الموضوعى ويعتمد عليها الباحث فى انطلاقه إلى السياقات والمواقف والعواطف والأهواء وأخيراً، وفى أبعد الحدود، وأكثرها خطورة، الأدب. إن القضية فى الواقع صعبة التناول ؛ لأن التدليل عليها معناه التدليل فى الوقت نفسه على دعاوى أخرى تتصل بطبيعة الحقيقة ، وبنية العقل ، وديناميكيات الإدراك ، واستقلال الذات وماهية الوجود المادى للأدب ، وكذلك إمكانات الصياغة ومجالها ومسألة ثبات النصوص الأدبية (ومن ثم غير الأدبية) ، واستقلال الحقيقة عن القيمة ، واستقلال المعنى عن التفسير. ولست أبالغ إذا قلت إن كل ما أكتبه يناقض هذه الدعوى كما يناقض نتائجها وتضميناتها. ففى هذا المقال أتحدى التمييز بين اللغة العادية واللغة الأدبية ، أولاً بالتدليل على أنه يقلل من قيمة المعيار والانحراف (المفترض) عنه. وثانيا بإنكار أن الأدب، بوصفه لونًا من القول، إنما يعرف بخصائصه الشكلية. إننى أريد أن أقيم الدليل على أن الأدب هو نتاج طريقة من القراءة ، أو اتفاق جماعة على ما سموه أدبًا ، مما يدفع أعضاء هذه الجماعة لأن

يُبدوا اهتمامًا ما وبذلك يصنعون الأدب. ولأن هذه الطريقة فى القراءة أو الاهتمام بعيدة عن الثبات الدائم وتختلف باختلاف الثقافات والأزمان، فإن طبيعة المؤسسة الأدبية وعلاقتها بالمؤسسات الأخرى التى تشكلت بالطريقة نفسها سوف تكون هى الأخرى عرضة للتغير المستمر. فالجماليات إذن ليست هى التحديد الحاسم للخصائص الجوهرية للأدبية واللاأدبية ، وإنما هى وصف للعملية التى تحدث عبر الزمن والتى تظهر ، بموجبها ، هذه الخصائص فى علاقة تحديدية متبادلة. ولا أحسب أن كتابة لعلم الجمال الذى أقصده، أو لتاريخ أدبى جديد حقًا قد بدأت. وأحسب أن هذه البحوث التى يضمها هذا الكتاب تفعل أكثر من كونها تخطط لإمكان تحقيق القيام بذلك.]

منذ أكثر من عشرين عامًا أعلن هارولد وإيتهول Harold Whitehall أنه "لا يوجد نقد يتجاوز علوم لغته"(١) وكانت علوم اللغة ذاتها فى ذلك الوقت قد شهدت عدة ثورات أصبح من جرائها أحد طرفى المعادلة عرضة للتغير الدائم فيما قاله " وايتهول " . وكان الذى ظل ثابتًا فى واقع الأمر هو صياغة الصعوبات التى كانت تنطوى عليها أية محاولة للمزاوجة بين النظامين. وغير مرة تعلن هذه المشكلات عن نفسها من خلال حرب خافتة تتلوها سلسلة من المشادات الصحفية ثم تتبعها فترات من الهدنة المشوبة بالقلق والأيدى على السلاح. فعلماء اللغة يأبون إلا أن يعلنوا أن الأدب لغة قبل كل شىء ومن ثم يكوِّن الوصف اللغوى للنص لازمة ضرورية للفعل النقدى. أما نقاد الأدب فيصرون بالقوة نفسها على أن التحليل اللغوى للنصوص الأدبية إنما يغفل شيئًا ؛ وهذا الذى يغفله هو الذى يكون جوهر الأدب. وكان من نتيجة ذلك تلك المحاولة التى أقدم عليها الفريق الأول أحيانًا وسعى إليها الفريق الثانى أحيانًا أخرى ، وهى تعيين الملامح الشكلية، وهى محاولة فاشلة لا محالة عندما يجدون أن الملامح الشكلية التى تم تعيينها توجد أيضًا فى نصوص لا تعد أدبية، أو عندما تكون النصوص الأدبية ذاتها لا تظهر هذه الملامح التى اتفق عليها. وفى النهاية لا نجد طرفًا منتصرًا ، ونجد أن كل فريق يلمز الآخر بفشله. فنقاد الأدب فشلوا فى الوصول إلى معيار موضوعى للتفرد الأكيد لموضوعهم ، كما فشل اللغويون فى التدليل العملى الذى يعضد دعاواهم التى يبنون عليها منهجهم وجهازه الإدراكى.

ويبدو لى أن الأمور بهذا الشكل ستبقى على هذه الحال طالما كان الجدال يجرى على ذلك النحو ؛ إذ إن وجود هذه الطريق المسدودة بين اللغويين ونقاد الأدب لم يأت بسبب النقاط التى يختلفون عليها ولكن بسبب النقاط التى يتفق عليها الفريقان فى كل مرة. وسوف أبين ذلك بمجاورة جملتين: الأولى بقلم عالم اللغة « سول سابورتا Sol Saporta كتبها فى عام ١٩٥٨ فى مؤتمر إنديانا الذى عقد حول الأسلوب:

> **إن مصطلحات مثل القيمة والغرض الجمالى ... إلخ ، تعد ، كما هو واضح ، جزءاً من مناهج النقد الأدبى، غير أن مثل هذه المصطلحات لا تتاح لعلماء اللغة . فالتحولات التى يطرحها اللغويون تشتمل على إشارات إلى الفونيمات والنبرات والمورفيمات والقوالب النحوية ... إلخ. وكذلك تكرارها وحدوثها المتزامن والنمطى. ولا يبقى إلا أن نبين إلى أى مدى تتعلق تحليلات رسائل تقوم على مثل هذه الملامح بتحليلات أخرى تقوم على فكرتى القيمة والغرض الجمالى[٢] .**

والجملة الثانية يعود تاريخها إلى عام ١٩٧٠ وتعبر عن وجهة النظر الأخرى وكتبها الناقد الأدبى إلياس شوارتز» Elias Schwartz فى مجلة College English:

> **لقد أخفقت اللسانيات فى التمييز بوضوح بين بنية اللغة وبنية الأدب ... فمن جهة يمكن النظر إلى العمل الأدبى بوصفه قطعة لغوية من وجهة نظر اللغويات الخالصة ... ولكن إذا ما نظر المرء إلى العمل الأدبى على هذا النحو ... فإن العمل الأدبى حينئذ لا يعدو أن يكون قطعة لغوية ويتوقف عن كونه قطعة من الأدب ... إن التحليل لا يكون نقداً أدبياً عندئذ. [٣]**

إن سابورتا وشوارتز يمثلان فيما يقولانه وجهتى نظر علماء اللغة ونقاد الأدب الذين شهدنا بينهم سجالاً على مدى العشرين عاماً الماضية.[٤] فعالم اللغة يقول إنه أدى واجبه حين وصف اللغة: "فى وسعك أن تجد هذا الوصف عندى." ويرد ناقد الأدب بقوله: "لا حاجة لى بما تقوله.. لقد أعطيتنى القليل جداً والكثير جداً فى الوقت

نفسه" . ورغم التعارض السطحى الواضح فيما بينهما نستطيع أن نرصد مساحة لا بأس بها من الاتفاق ؛ ففى اهتمامهما بوصف خصائص اللغة الأدبية يفترض شوارتز و " سابورتا " وصفًا للغة الأدبية وغير الأدبية أو ما يسمى باللغة العادية ، وهذا الوصف هو أيضًا حكم قيمة. يظهر حكم القيمة عند شوارتز فى كلمة "فقط" فى عبارته التى يقول فيها: "حين يتوقف العمل الأدبى عن كونه عملاً أدبيًا ويصبح قطعة من اللغة فقط." أما سابورتا فيطلق الحكم نفسه بشكل بعيد عن المباشرة إذ يقول: "إن مصطلحات مثل القيمة والغاية الجمالية لا تتاح لعلماء اللغة." وإذا سلمنا بوجود ثنائية اللغة العادية / اللغة الأدبية ، فإننا نستطيع أن نقول إن عالم اللغة يسبق الناقد الأدبى فى طرائقه ويعينه على إتمام نقده. أما الناقد الأدبى فلا يحتاج إلا إلى أن يتفق مع وصف خصمه للغويات ، ثم يسعى لإثبات أن هذا المنهج لا صلة له بالدراسات الأدبية.

ترجع جملة " سابورتا " إلى خمسة عشر عامًا مضت ، ولكن الفرضيات التى تنطلق منها فى الأساس لا تزال تمثل إطارًا لدراسة المشكلة . يقول جوردون مسنج "Gordon Messing" تقتصر مهمة عالم اللغة على وصف تلك العناصر الشكلية للنص الأدبى التى يجدها متاحة أمامه... ولكن عالم اللغة لا يستطيع أن يحكم على قيمة الملامح الشكلية المتباينة؛ فهذه مهمة الناقد الأدبى دون غيره." (٥) وكان دافيد هيرش David Hirsch يتفق مع ميسنج Messing ويقتبس من كلامه موافقًا حين انتهى الأخير إلى أن التوجه اليقينى " للنحو التحويلى إنما تحدد جدواه فى تحليل " التعبير الشعرى" (٦) . والحق أن اللسانيات لا تفيد كثيرًا عندما يتم تطبيق إجراءاتها على هذا النوع من التعبير، وكان الأفضل أن تقتصر على مجال قدرتها وهى اللغة العادية:" إننا نقوم فى حديثنا اليومى بتوصيل المعنى بشكل أو بآخر بسهولة ويسر، ولكن لغة الشعر تختلف ؛ لأننا نوصل به معانى معرفية ووجدانية وبطريقة خاصة." (ص. ٨٨) . ولم يحدد لنا هيرش هذه الطريقة الخاصة ولكنه يريد أن يقول : "إنها لا تتاح للسانيات" .

لقد تبنى الخطة نفسها وليام ينجرين William Youngren فى كتاب له يعرب فيه عن قبوله النظرية الدلالية عند « كاتز وفودور ؛ وهى نظرية تفرض قيوداً شديدة على ما هو متاح أمام الصياغة اللغوية. (٧) ثم يسأل: " هل تكون الدراسة العلمية للأدب ذات فائدة للقارئ أو ناقد الأدب؟" (ص. ١١٥) . وحيث تتطابق الدراسة العلمية للمعنى مع النظرة التى تقول "بالمضمون المعرفى المحض" ، فإن الإجابة (ص. ١١٣) على سؤال يونجرين تكون بالضرورة بالنفى:

إن الكفاية التفسيرية ... التى تمتلكها نظرية علمية معينة فى مجالها الذاتى لا تفيد النقد الأدبى فى شيء من منطلق عدم إمكانية تطبيقها فى هذا المجال (ص. ١٦٤).

وواقع الحال أن النقد ... نشاط مستقل. (ص. ١٧٣).

مرة أخرى تتحقق استقلالية النقد على حساب اعتمادية اللسانيات على الأدب ، ومن ثم تترك اللسانيات لمجالها الخاص ، أى الدراسة العلمية للمعنى ، ودراسة اللغة المحض ، هذه الدراسة يعينها، افتراضاً ، نظرية دلالية ذات أهداف بسيطة على نحو مقصود.(٨)

فى وسعنا أن نضرب من الأمثلة ما لا نهاية له،(٩) ولكن ما أعتقده مطمئناً أنه رغم التناقض الظاهرى بين نقاد الأدب وعلماء اللغة فإنهم يتعاونون فيما بينهم لضمان استمرار النموذج نفسه المثير للمشاكل. فبقبولهما للفرض الموثوق فيه القائل بأن اللغة العادية قابلة للوصف الشكلى المحض فإن بحوث الفريقين فى اللغة الأدبية ستكون جافة وغير ذات نفع ، ذلك أن المرء إذا ما بدأ بفكرة فقيرة عن اللغة العادية فإن ذلك الشىء الذى يعرف بأنه انحراف عنها سيكون أكثر فقراً . والحق أن جدالى بأن فعل التمييز ذاته بين اللغة العادية واللغة الأدبية، بسب ما يفترضه، يؤدى بالضرورة لتقدير غير كاف لكليهما . وإذا جاز لى أن أضع ذلك فى عبارة تجرى مجرى المثل فإنى أقول: إن نظريات الانحراف تجعل من مفهوم المعيار أمراً تافهاً ومن ثم يصبح كل شىء بعد ذلك تافهاً (ويخسر الجميع) .

ولنتناول النقطتين اللتين وردتا فى عبارتى السابقة بالترتيب. إن إضفاء التفاهة على اللغة العادية يتحقق عندما نستبعد من مجالاتها أموراً كالغرض الجمالى والقيمة الجمالية والقصد والالتزام وما إلى ذلك – فى الواقع كل ما يمكن وصفه بالإنسانى. ماذا نترك لها – إذن – ؟ إن الإجابة عن هذا السؤال متعددة الأوجه. ثمة من يعتقد أن العنصر المحدد للغة العادية واللغة على وجه الإجمال هو فى مقدرتها على حمل الرسائل. وعند آخرين تعادل بنية اللغة العادية البنية المنطقية تقريبًا. والعبارة المفتاح هنا هى المعنى المعرفى الإخبارى. ولا يزال آخرون يؤمنون بالنظر إلى اللغة بوصفها وسيلة إشارية إلى أشياء فى العالم الواقعى أو إلى أفكار فى العقل. حتى النظريات الإحالية هى أيضًا نظريات تمثيلية أحيانًا: ما بين تمثيلية ساذجة لعدد كبير من الكلمات لعدد كبير من الأشياء ، وتقلبات أشد تعقيداً. ولكن أيًا كان التعريف فثمة شيئان يظلان ثابتين فى ظل هذا الفهم:

(١) أن مضمون اللغة هو كيان يمكن تعيينه بمعزل عن القيم الإنسانية أى أنه كيان نقى أو مجرد إذا أردنا استخدام كلمة واحدة.

(٢) أن الحاجة تنشأ من ثم لكيان آخر أو نسق آخر تدعى فيه القيم الإنسانية الفخر بأنها احتلت مكانها فيه. وهذا الكيان هو الأدب الذى يصبح بغياب الكيان الآخر مستودعًا لكل ما يستبعده تعريف اللغة.

ولكن شيئا غريبًا يحدث عندئذ ، فعندما نستبعد القيم الإنسانية من مجال اللغة ونطلق كلمة المعيار على ما تبقى منها بعد ذلك ، فإن هذه القيم المعزولة تضحى مفتقرة للقيمة الحقيقية بعد أن تم إقصاؤها من المركز المعيارى. وهذا يعنى أن كل معيار هو سلوك لغوى خاص وإن كل ما نعرفه بأنه مخالف لذلك السلوك اللغوى الخاص إنما يعد ضئيل القيمة وغير جوهرى أيضًا ، ويظهر ذلك فى وصفهم للشعر باطراد بأنه يتميز بالطفيلية والانحرافية ، وبأنه يضرب عرض الحائط بقواعد اللغة. وتكون النتيجة أن المجال المستقل للقيم المعزولة يدفع إلى أن يتخذ لنفسه وصفًا خاصًا منفصلاً ، ويدخل نقاد الأدب – وهم المعنيون بالعمل فى هذا المجال – فى صراع محموم للعثور على مكان لموضوعيتهم جدير بالاحترام. هذه – إذن – هى النتيجة

الحتمية للقرار الذى يقضى بالتمييز بين اللغة العادية والأدب: أن يخسر كلاهما ، تخسر اللغة العادية مضمونها الإنسانى ، ويخسر الأدب مسوغ وجوده ؛ لأن الوجود الإنسانى قد أعلن أنه انحراف. ويتبع هذا حتمًا أن يكون المضمون الإنسانى متهما بالانحراف عن ذاته ، وهذا ما نفهمه بالضبط من تأكيد " ملك " فى بداية مقالة له فى الأسلوب الأدبى: " إن الشخصية هى نقيض الإنسانية."(١٠) لقد دهشت لهذه العبارة عندما سمعتها أول مرة كما تدهشك أنت الآن. ولكن خفف من الدهشة أنها تصدر من منطق جاف لا يهادن ؛ لأنه إذا آمن المرء بالحفاظ على اللغة العادية أو اللغة الحاملة للرسالة كمعيار ، وبالحفاظ فى الوقت نفسه على الرابطة بين اللغة والإنسانية يصبح واجبًا عندئذ تعريف الإنسانية من جديد لينسجم هذا التعريف الجديد مع المعيار الذى قررنا الدفاع عنه. فالإنسانية مثل اللغة العادية ، ينبغى أن ينظر إليها بوصفها آلية أو بوصفها شكلية نقيضًا للشخصية أو بوصفها، ومرة أخرى بكلمات ملك "التماثل بين بنى الإنسان" . إن الاضطراب الشديد الذى تنطوى عليه هذه البراعة النظرية ، فى جعل الإنسانية انحرافًا عن ذاتها يتضح فى إجراءات ملك بعد ذلك ؛ إن نيته المعلنة هى أنه يريد أن يحدد هوية التفرد الذى يتميز به أسلوب كاتب ما ، ولكنه يضطر إلى أن ينظر إلى هذا التفرد عندما يتحقق منه ، على أنه انحراف عن حق يؤسف له. وهكذا تكشف تحليلات ملك أن الروابط فى نثر سويفت تجتهد لتوحى لنا بمنطق لا تعضده المناقشة فى الواقع. ويخلص ملك إلى القول – وهو استنتاج حتمى تأسيسًا على فرضياته – إن هذه نزعة لم يكن سويفت مدركًا لها ؛ فلو كان مدركًا لها لاجتهد فى كبحها.(١١)

لقد اخترت ملك لأضرب المثل فحسب ، ولأن تحليله يكشف عن تحليه بالشجاعة نفسها التى تميز رؤاه النظرية. فهناك آخرون من أصحاب النظرية لا يتحلون بالصراحة نفسها. ويمزات و بيردسلى على سبيل المثال ، يتورطان فى طريقة العمل نفسها عندما يميزان بين المعنى الصريح والمعنى المستتر، وفى كل حالة يتضح أن المعنى المستتر لا يكون مقبولاً إلا إذا كان امتداداً للمعنى الصريح ، وإلا أصبح لهوًا مستهجنًا حتى عند إثباته. إن " ويمزات " يقول : إنه يريد أن ينقذ الأسلوب من كل سطحى غث ، بيد أن الإجراء الذى استخدمه لهذا الغرض جاء على

حساب النتيجة المرجوة ؛ لأن الأسلوب لا يعتد به إلا إذا كان عفويًا لا يدعى شيئًا لذاته غير نقل الرسالة. (١٢)

ليس فى نيتى هنا أن انقد عمل هذين الرجلين ولكنى أريد أن أوضح إلى أى مدى يؤثر قرار الفصل بين اللغة العادية واللغة الأدبية على شكل القرارات الأخرى حتى قبل أن توجد الدواعى لاتخاذها. فالتمييز الذى يدعى احتواءه على قيمة معيارية فى مركزه يطرح باستمرار خيارًا بين هذه القيمة وأى شىء آخر، وهذا الخيار من شأنه أن يعيد إنتاج ذاته على نحو بارز فى التعريفين الوحيدين المتاحين الآن للأدب: الأدب بوصفه حاملاً رسالة message-plus والأدب بوصفه خاليًا من رسالة mes- sage-minus. إن التعريف الأخير يحتفل بفصل الأدب عن المركز المعيارى للغة العادية بينما يتحد الأدب فى التعريف الأول من جديد بالمركز المعيارى بإعلانه عن وسيلة نقل أفضل للرسالة التى تضطلع بنقلها اللغة العادية. (١٣) فـ " ميشيل ريفاتير " على سبيل المثال يقول إن مهمة الأدب ، شأنه فى ذلك شأن اللغة ، هى توصيل رسالات ، والفرق بين الاثنين هو أن استقبال الرسالة مضمون بالنسبة للأدب وذلك بسبب الأدوات الفنية والأسلوبية التى يستخدمها وتكون مهمتها لفت الانتباه إليه(١٤) . وهذا الكلام لا يعدو أن يكون صياغة جديدة قوية للتعريف القديم الضعيف للأدب الذى يقول "ما يجول بخواطرنا وتقصر دونه ألسنتنا." ففى هذا التعريف تقع الرسالة فى المركز محاطة دائمًا أو قل مزدانة بالأنماط اللفظية التى تلفت إليها الانتباه وتجعلها مصدرًا للمتعة. إن تعريف الأدب بوصفه غير حامل لرسالة لا يأتى بشىء جديد غير التغيير فى ترتيب الأولويات (وهذا أقصى ما يستطيعه هذا التعريف) لينصب الاهتمام على الأنساق اللغوية ويتم تجاهل الرسالة كما هو الحال فى تمييز " ريتشاردز " بين المعنى العاطفى الانفعالى والمعنى العلمى (أى بين اللغة الأدبية واللغة الحرفية)، أو يتم سترها تمامًا كما هو الحال عند الذين يعتقدون ، مثل جاكوبسون ، بأن مبدأ التكافؤ ينتقل فى الشعر من محور الاختيار (تعدد المعانى الحر القائم على السياق المعجمى) إلى محور التضام (وهو القناة التى ينبغى أن تمر من خلالها الرسائل أو يتم إنتاجها)(١٥) .

إن التعريفين يشتركان فى آلية الاستبعاد التى يمارسها كل منهما بالضرورة دون أن يستطيعا الفكاك منها. فأصحاب نظرية الأدب بوصفه خاليًا من رسالة ينكرون المكانة الأدبية التى تتمتع بها بعض أعمال بعينها يكون فى ضمن مهامها نقل معلومات أو تقديم اقتراحات لحل مشكلات الواقع المعيش. ويقع أصحاب هذه النظرية فى حرج كبير يمكن أن نلمسه عند شوراتز (ص. ١٨٧) حيث يقرر أن " اقتراحًا متواضعًا " Modest Proposal لسويفت يمكن أن يدخل فى نطاق الأدب فى حين لا يعد " مقال فى الإنسان Essay on Man "لألكزاندر بوب Alexander Pope أدبًا. ونلمسه كذلك عند " ريتشارد أوهمان " حين يشك فى أدبية قصيدة اليزابيث باريت براوننج Elizabeth Barrett Browning " كيف لى أن أحبك How do I love thee " لأنها كتبتها ردًا على رسالة جاءتها من روبرت براوننج [١٦] . غير أن أصحاب نظرية الأدب بوصفه حاملاً لرسالة قد أخلصوا فى الحط من قدر الأعمال التى لا تعكس فيها العناصر الأسلوبية الرسالة الأساسية أو تدعمها. إن بيردسلى يعلن أن التناقض إن وجد فإن ثمة خطأ وهو خطأ منطقى[١٧] . وهنا أيضًا تظهر القوة المعنوية لمبدأ اللغة العادية – قانونها الذى لا تتخلى عنه من أجل غاية الوضوح المنطقى ، حتى فى سياقات يتم تعريفها بما يتناقض مع هذه الغاية. وتتضح مدى فاعلية هذه القوة المعنوية المستترة أكثر عندما يؤكد ويمزات بوضوح أن الإرداف parataxis(*) أى غياب أدوات الربط التى تدل على العلاقة التتابعية فى النص "ينطوى فى جوهره على خطأ واضح"[١٨] . ومن السهل أن نرى كيف يجد أصحاب نظرية الأدب – بوصفه حامل رسالة – حرجًا واضحًا فى تناول أعمال أدبية مثل "ملكة الجان " The Faerie Queen رغم أنهم يمتلكون القدرة على الاختيار بين الإعلان عن فشل العمل الذى أغضبهم أو العثور فيه على رسالة عليا من خلالها يمكن رؤية أن العناصر المتمردة فى النص قابلة للترابط المنطقى.

(*) ربط جملتين أو كلمتين بالتجاوز ودون أداة ربط مع إنهاء التنغيم عند نهاية الجملة الأخيرة أو الكلمة الأخيرة . وتقابله التبعية الأداتية hypotaxis أى أن تكون جميلة تابعة لأخرى وموصولة بها أداة ربط خاصة . (انظر معجم علم اللغة النظرى ، ص ١٢٢ ، ٢٠٢) . (المترجم)

تلك فى الواقع هى الإمكانات المتاحة ؛ فالاختيار بين تعريفى الأدب بوصفه حامل رسالة والأدب بوصفه خاليًا من رسالة (وهذا نتيجة لفرض الاختيار بين اللغة العادية واللغة الأدبية) قد أنشأ فى داخله معيارًا تقييميًا وهو معيار الوحدة الشكلية. ففى السياق الأول يصبح المعيار ضروريًا لأن المواد الدخيلة على الرسالة يمكن احتمالها ما دامت تسهم فى التعبير عنها وتعزز عملية استقبالها. وفى السياق الثانى يسفر تجاهل الرسالة عن مطلب آخر هو ترابط هذه المواد من الناحية الشكلية. (وماذا فى وسعها أن تفعل أكثر من ذلك ؟) إما أن يلتقى كل شىء حول مركز وإما أن يلتقى كل شىء فى غياب مركز. وكما هو الحال دائمًا تصبح البدائل مصطنعة على نحو ضار ، تعكس وتعيد فى الوقت نفسه إنتاج الاختيار بين التصديق على فصل الأدب عن الحياة أو إعادة توحيده مع فكرتنا المفتقرة للقوة عن الحياة والكامنة فى نظرتنا للغة العادية. وشأن كل شىء آخر فى التتابع فإن معيار الوحدة الشكلية يتم إملاؤه ، وبدوره يملى إقامة إجراء يهدف إلى اكتشاف المعيار وإضفاء الشرعية عليه. وعندما ينجح الإجراء فى كل مرة فإنه يعلى من شأن العمل ويؤكد فى الوقت نفسه على القدرة التفسيرية للمعيار التقييمى ؛ والنجاح محتوم ؛ لأن الإبداع المتميز فقط هو الذى يحد من قدرة الناقد على فرض وحدة إدراكية أو شكلية خالصة على مادته. (يشهد بذلك عدد الأعمال التى لم تحظ بالثقة من قبل والتى سمح بها المعيار بعد ذلك عندما تم الكشف عن وحدتها "المستترة.")

ولا أهدف هنا إلى القول إن تصوير الأدب على أنه حامل رسالة أو غير حامل لرسالة ليس كافيًا (رغم اقتناعى بعدم كفاية ذلك) أو أن معيار الوحدة الشكلية معيار تافه (رغم اعتقادى بذلك أيضًا) ، وإنما أعتقد أن هذه المواقف وغيرها قد تم تحديدها عن طريق قرار لم يُتخذ فى الغالب عن وعى عندما أعلن " رومان جاكبسون " أن المهمة الأساسية للنظرية الأدبية هى فى الكشف عما يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنيًا." فسواء كان يعرف أم لم يكن يعرف فقد تخلى عن إجابة تخفى تحتها سؤالاً [١٩] وهو: ما الذى يجعل الرسالة اللغوية عملاً فنيًا ؟ ومهما كان هذا الذى يجعل الرسالة اللفظية عملاً فنيًا فالمسلم به أنه لن يكون هو نفسه ما يجعلها رسالة لفظية. ومن خلال هذه الفرضية المستترة تظهر بالضرورة سلسلة من المتطلبات التى أصفها دائمًا

على النحو التالى: النزول باللغة إلى مستوى نسق شكلى مقطوع الصلة بالأهداف والقيم الإنسانية ، تنحية هذه القيم إلى مجال مشكوك فيه ، تأسيس إجراءات تنقل التأثير المفسد للتمييز الأصلى بين اللغة العادية واللغة الأدبية إلى كل ركن من أركان العمل النقدى. أو، بعبارة أخرى ، فإن نظريات الانحراف تجعل المعيار تافهًا دائمًا ومن ثم يصبح كل شىء آخر تافهًا.

ما الحل إذن؟ ، وكيف الخروج من هذا المأزق ؟ إن الإجابة عن هذين السؤالين نكاد نلمسها فى الإخفاق المتكرر الذى يلاقيه هؤلاء الذين حاولوا تعريف اللغة الأدبية. إن الذى سبب لهم الإخفاق تلو الإخفاق هو إمكان حصولهم على الخصائص التى كانوا قد استبعدوها فى خطاب يفترض أنه معيارى . وانتهوا بعد ذلك كله ، على مضض ، إلى انتفاء وجود ما يسمونه اللغة الأدبية. ولكن الدليل يشير فى نظرى إلى شىء آخر وفى اتجاه آخر ، يشير إلى النتيجة الأكثر إثارة ؛ لأنها الأكثر تحررًا ، وهى أنه لا يوجد أيضًا ما يسمونه باللغة العادية ، على الأقل بالمعنى الساذج الذى يشير إليه هذا الاصطلاح فى العادة ؛ أى نسق شكلى مجرد يُستخدم ، بعبارة " سيرل " ، عرضيًا فقط لأغراض التوصيل الإنسانى[٢٠] . فى النظرية البديلة نجد أن أغراض التواصل الإنسانى وحاجاته تشكل اللغة وتصبح مكونًا أساسيًا فى بنيتها. وقد ظل عدد من الفلاسفة وعلماء اللغة يتناولون هذه النظرية زمنًا فى حين تأخر نقاد الأدب فى تناولها فضلاً عن إدراك دلالاتها.[٢١]

ومهما كانت نتيجة النزاع بين " تشومسكى " وتلامذته ومحققى كتبه فإن الواضح أن النقطة التى يختلفون حولها فى ذلك النزاع هى وضع علم الدلالة ، وأن المكون الدلالى الأساسى عند تشارلز فيلمور و جيمس مكاولى و جورج لاكوف وآخرين ليس شيئًا مضافًا فى مرحلة لاحقة إلى نسق لغوى مستقل تام التشكل ، بل هو قوة دافعة داخل هذا النسق ، يمارس تأثيره على التغييرات التركيبية - كما تمارس التغييرات التركيبية تأثيرها عليه. بالإضافة إلى ذلك فإن علم الدلالة الجديد ليس فى الواقع قائمة من الاستخدامات أو إحصاء للملامح الشكلية ، ولكنه وصف للمفاهيم الفلسفية والسيكولوجية والأخلاقية التى تنبنى داخل اللغة التى

نستخدمها (أى التى يستخدمها النقاد). إن فيلمور عندما يبدأ دراسته بقوله :
" إن الأفعال ... التى يستخدمها المتكلمون فى حديثهم عن أنماط مختلفة من علاقات بينفردية interpersonal تستوجب أحكامًا فى القيمة والمسئولية ، فإن العلاقات والأحكام المقصودة هى محتوى الكلمات ، وليست ملكًا لسياق خارج اللغة تتفاعل معه بنية التشوشات الصوتية التعسفية ."(٢٢) إن أهمية هذا تكمن فى أن النظام اللغوى لا يتم وصفه بمعزل عن عالم القيمة والقصدية ولكنه يبدأ وينتهى بهذا العالم. ويصدق هذا أكثر على نظرية فعل الكلام Speech Act Theory كما تم تطويرها على يد جماعة من فلاسفة أكسفورد. وهذه النظرية تعد الألفاظ المنطوق بها أمثلة على السلوك الإنسانى الهادف أى أنها لا تنسحب على حالة قائمة فى العالم الواقعى ولكن على التزامات ومواقف هؤلاء الذين ينطقون بها فى سياق مواقف معينة. ونلمس الجدال الأقوى للنظرية من خلال نظرتها إلى منطوق الكلام على ذلك النحو ، وقد ظهرت أهمية هذا النوع من الجدل من خلال الدراسة الذكية التى قام بها "ج. ل . أوستن " J. L. Austin بعنوان: " كيف ننجز أشياء بالألفاظ؟ "(٢٣) فى هذا الكتاب يفيض " أوستن " فى شرح ما يسميه الأقوال الأدائية performatives وهى الألفاظ التى ترمى إلى فعل شىء وليس الإخبار عن شىء : وعد ، تحذير ، مدح ، أمر ، تحية ، تساؤل .. إلى آخره. وتخضع هذه الأفعال لمعيار ما يطلق عليه فلاسفة فعل الكلام الأفعال الصالحة أو الملائمة وهى تتعارض والأساليب الخبرية ، وهى فئة من الجمل المجردة أو المتحررة من السياق والتى ينطبق عليها وصف الصدق أو الكذب. ورغم ذلك لا يصمد هذا التمييز أمام دراسة أوستن لها لأن ما توصل إليه فى كتابه هو اكتشاف أن الأساليب الخبرية هى أيضًا أفعال كلام وأن ما يجب أن نتوفر على دراسته ليس الجملة فى صيغتها المجردة المستقلة بل " صدور الألفاظ المنطوقة فى موقف ما." من قبل المرء (ص. ١٨٣) وهكذا تبتلع فئة الاستثناءات الفئة المعيارية ، والنتيجة أن اللغة الوصفية المستقلة عن المواقف والأغراض التى كانت فى الماضى فى المركز من الفلسفة اللغوية يتم إظهارها على أنها وهم. وما يحل محلها ، كما يقول سيرل ، " لغة تتخللها فى كل وقت وقائع الوعود التى يتم التعهد بها

والالتـزامـات التى يتم إنجـازها. "[٢٤] ويتبع ذلك عندئذ أن وصف تلك اللغـة لن يكون مقطوع الصلة عن وصف تلك الوعود والالتزامات.

إن ما يخبرنا به كل من علم الدلالة الفلسفى وفلسلة أفعال الكلام عن وصف تلك الوعود والالتزامات هو أن اللغة العادية هى فى الواقع غير عادية ؛ لأنه فى قلبها بالضبط يقع ذلك العالم من القيم والمقاصد والأغراض التى غالبًا ما يفترض أنها مملوكة للأدب ومقصورة عليه. إن أهمية ذلك للعلاقة بين الأدب واللسانيات كبيرة. لقد بدأت بتناول الاعتراض على مساواة الأدب باللغة: "العمل الأدبى يصبح قطعة لغوية فحسب The literary work becomes a piece of language merely ." غير أن هذا الاعتراض يفقد الكثير من قوته - كما تفقد الحاجة للتمييز بين الأدب واللغة الكثير من أساسها المنطقى - إذا ما تخلى القارئ عن الظرف " فحسب "merely الذى يقع فى آخر الجملة. فإذا كانت نظريات الانحراف تزدرى المعيار ومن ثم تزدرى كل شىء آخر ، فإن النظرية التى تعيد المضمون الإنسانى إلى اللغة تعيد أيضًا حالة الأدب بإعادة توحيده مع معيار لم يعد يوسم بالتفاهة.[٢٥] وتصبح الحركة فى اتجاه الصعود ، وبجرة قلم واحدة ترتد النتائج المزعجة للتمييز الأصلى إلى النقيض. فلم يعد الاختيار بين فصل الأدب عن الحياة أو إعادة دمجه بالنظرة القاصرة للحياة التى تتبع حتمًا الفكرة القاصرة للغة. لم تعد الأعمال تحرم من صفة الأدبية بالمقتضيات التى يخلقها هذا الاختيار. لم نعد نرتبط بإجراءات تؤكد وتحدد انحسار الخيارات الكامنة فى التمييز الأصلى. إن الاحتمالات تصبح مفتوحة ، والبدائل تستكشف دون تحفظ ، وتستعين هذه الاستكشافات بالأوصاف الشكلية ، المحملة بالدلالات مع ذلك ، للغة التى تتيحها باطراد علوم اللغة والفلسفة اللسانية. إن الضرر الوحيد فى هذا كله هو أن الأدب لم يعد يتمتع بتلك المكانة الخاصة ، ولكن لما كانت تلك المكانة الخاصة مصدرًا للحط من قدره ضمنًا على الأقل ، فإن هذا الضرر هو فى النهاية المكسب الأعظم للأدب.

إن الأسئلة لا تتوقف فى الواقع. والسؤال الرئيس هو: ماذا ، بعد هذا كله ، ماذا يكون الأدب ؟ كل ما قلته فى هذا المقال يفرض علىّ أن أقول إن الأدب لغة

(ولا أقصد بطبيعة الحال المعنى الذى يقلل من شأنه الذى بدأنا به) ؛ ولكنه لغة نفهمها من خلال تصورنا ، وهو تصور يعنى أننا قررنا النظر بوعى خاص بالذات فى الثروات التى تمتلكها اللغة على الدوام. (وأنا أدرك أن هذا ربما يبدو أشبه بتعريف " جاكبسون " للوظيفة الشعرية على أنها تلك التى تتوجه نحو الرسالة) ولكن هذا التوجه عنده مقصور على الرسالة ومن أجلها ، وهو توجه جمالى فى المقام الأول ، أما توجهى إلى الرسالة فمن أجل المضمون الإنسانى والأخلاقى الذى تبديه كل الرسائل بالضرورة. ليست الخصائص الشكلية هى ما يميز الأدب ؛ الذى يميز الأدب هو الموقف الذى يكون فى طاقتنا - دائمًا - أن نتخذه تجاه الخصائص التى تنتمى بطبيعتها التكوينية إلى اللغة. (وقد يذكرنا هذا بالإمكانية الزائفة فى أن اللغة الأدبية قد تكون هى المعيار ، واللغة العادية الحاملة للرسالة هى الأداة التى تجتهد فى أداء المهمة الخاصة دون أن تكون هى المعيارية ، فى نقل المعلومات.) إن الأدب لم يزل مقولة ، ولكنه مقولة مفتوحة يتعذر التعرف عليه من خلال عنصر التخييل أو بإهمال الحقيقة الإخبارية على حساب الخيال أو بسيطرة إحصائية للاستعمالات والصور الجمالية ، ولكنه يعرف - بيسر - بما نقرر نحن أن نضعه فيه. الاختلاف ليس فى اللغة ولكن فى أنفسنا. إن هذه النظرة وحدها ، فيما أعتقد ، هى التى تستطيع أن توفق بين الرأيين اللذين ظلا فترة طويلة يفرقان بين الأدب واللغة - والرأى الذى يقر بوجود " فئة " من التعبيرات الأدبية ، والرأى الذى يقول إن أية قطعة لغوية يمكن أن تصبح عضواً فى هذه الطبقة.

ثمة موضع واحد حرج يظهر جليًا فى وجهة النظر هذه ، وهو أنها لا تتسع للتقييم. على أنها قادرة على تفسير واقع التقييم بتبيان أن العلامات الشكلية التى تطلق " عملية التأطير " لدى القارئ هى أيضًا معايير تقييمية. أى أنها فى الوقت ذاته تحدد ماهية الأدب (بالإشارة إلى القارئ بأنه يجب أن يرتدى جهازه الإدراكى ، فإن القارئ هو الذى يصنع الأدب) أو تحتفى (أو تعلن شرعية) بالقطعة اللغوية التى تم تحديدها على أنها أدب (أو تم إنجازها). والواقع أن هذه الإشارات تتغير بين فترة وأخرى ، وعندها تتغير أيضًا آلية التقييم. إن التجارب الجمالية - إذن - محلية ومواضعاتية بدلاً من كونها عامة شاملة تعكس قرارًا جماعيًا بشأن ما يمكن أن يكون

أدبًا ، وهو قرار لن يكون فاعلاً إلا إذا آمنت به جماعة من القراء أو المعتقدين (إنه أمر أقرب إلى العقيدة بالفعل.) وعلى هذا النحو لا تكون معايير التقييم (أى المعايير التى تحدد هوية الأدب) فاعلة إلا من أجل التجربة الجمالية التى تدعمها وتحاول إظهارها. إن تاريخ التجربة الجمالية تاريخ تجريبى أكثر منه دراسة نظرية ، تاريخ يتماثل فى الشكل مع تاريخ الأذواق.

وعلى ذلك النحو يمكننا النظر فى جهود الذين يعتقدون فى الاختلاف بين اللغة العادية واللغة الأدبية. فعلى الرغم من ادعائهم بأنهم سعوا إلى تحديد هوية الأدب من خلال هذه الجهود فإن تحديدهم هذا جاء فى الواقع ليثبت ما هو (اللاأدب). ويصدق هذا أيضًا على الذين يفرقون بين اللغة والأدب بدلاً من التفرقة بين اللغة العادية واللغة الأدبية ، هؤلاء الذين ، بعد أن انتهوا إلى أنه لا يوجد ما يسمى باللغة الأدبية ، يبحثون عن الاختلاف (الذين يزعمون إمكانية تعيينه على نحو حاسم) فى موضع آخر ، بدلاً من الانتهاء إلى أنه ليس هناك ما يسمى باللغة العادية[٢٦] . إن تحديد هوية الأدب من خلال وجود عنصر التخييل على سبيل المثال لا يختلف آخر الأمر عن تحديدها من خلال انحرافه الشكلى عن لغة الخطاب المعيارية ؛ فمحاولتا التمييز تعتمدان كلتاهما على الافتراض بوجود عالم موضوعى (حقيقة عمياء) ولغة ملائمة له من جهة ، وكيان (أدب) بمسئولية مناقضة تجاه ذلك العالم من جهة أخرى.

إن هذا الافتراض ذاته يقوم على محاولة (يتولى القيام بها هؤلاء النقاد أنفسهم فى الغالب) لعزل الأسلوب وتحديده ، الذى يعرف عادة بوصفه طريقة مائزة لاستخدام قواعد اللغة العادية(الأسلوب بوصفه اختيارًا) أو بوصفه انحرافًا عن هذه القواعد ذاتها (الأسلوب بوصفه انحرافًا)[٢٧] ولأن الاختيار (بين أسلوبين فى التعبير) لا يؤثر على مضمون الكلام ، ولا يكون إلا بمثابة الإعلان عن الطابع الذى يميز خطاب المتحدث أو الكاتب ، ولأن الانحراف يكون عن هذا المضمون ذاته (حتى إلى الحد الذى يجعله غامضًا ومضطربًا أحيانًا) ، فإن الفكرتين تعتمدان – ولا تغيران – معيار اللغة العادية وتقتربان بذلك من تعريفى الأدب (الأدب بوصفه حاملاً لرسالة والأدب بوصفه خاليًا من رسالة) اللذين فرضهما هذا المعيار ذاته. إن البحث عن الأسلوب ،

كالبحث عن تعريف جوهرى للأدب ، إنما ينشأ فى سياق افتراض يحدد شكله سلفاً. فإذا لم يقبل الناقد هذا الافتراض الوضعى positivist كما أفعل أنا الآن ، فإن نتائج مثل هذه الأبحاث لا تعدو أن تكون ذات أهمية تاريخية محدودة ؛ لأنه حتى عندما تنجح (وهى لا تملك إلا أن تنجح) ، فسوف يكون نجاحاً بالمعنى الضيق الذى يعنى أنهم كانوا مخلصين لبداياتهم المقيدة. النتيجة - إذن - أن محاولة تحديد خصائص الأدب مرة واحدة وإلى الأبد وتعيين حدود الأسلوب أحرى بالتنازل عنها (وهى حادثة نأمل فى حدوثها ولا نتوقعها) أو الإقرار بوضعها الراهن: ليست بحثاً نزيهاً ولكنها انعكاس لأيديولوجية ، ليست اتجاهاً نحو نظرية ولكنها نتاج لنظرية ؛ ليست سؤالاً بل إجابة.

الهوامش

(١) هذه نسخة مزيدة من بحث كنت ألقيته فى الأساس أمام مؤتمر General Topics 1: Poetic Theory نيويورك: ديسمبر ١٩٧٢ .

انظر مقال : From Linguistics to Criticism, Kenyon Review, 13 (1951), 713.

(٢) The Application of Linguistics to the study of Poetics Language, in Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: M. I. T. Press, 1960), p. 83.

(٣) Notes in Linguistics and Literature, College English, 32 (972), 184.

(٤) انظر مقالات روجر فاولر و ف. و. باتسمان فى سجالهما فى كتاب : The Langauge of Literature: Some Linguistic Contributions to Criticism, ed. Roger Fowler (London: Barnes & Noble, 1971). pp. 43-79. See also William Youngren, Semantics, Linguistics, and Criticism, (New York: Random House, 1972), and T. K. Pratt, Linguistics, Criticism, and Smollet Roderick Random, Uinivcrsity of Toronto Quarterly, 42 (1972), 26-99.

ويتفق يونجرين وباتسون كلاهما مع شوارتز فى محاولتهما إقامة الدليل على أن اللغة والأدب فى الواقع نوعان مختلفان من النشاط الإنسانى. وينحاز فولر برات إلى الجهة الأخرى حين يرون الأمر بديهياً أن يكون هناك صلة بين النظامين.

(٥) Gordon Messing, The Impact of Transformational Grammar upon Stylistics and Literary Analysis, Linguistics, 66 (1971), 65.

(٦) David H. Hirsch, Linguistic Structure and Literary Meaning, Journal of Literary Semantics, 20, no. 1 (1972), 86.

(٧) Semantics, Linguistics, and Criticism, pp. 101-113.

(٨) فى هذه النقطة را ص. ١٠١– ١٠٢.

(٩) بالإضافة إلى ما ذكرناه فى رقم ٤ را ما رك لستر " علاقة اللسانيات بالأدب فى College Eng-lish . 30 (1969) . 367, 375; Manfred Bierwisch, Poetics and Linguistics, in Linguistics and Literary Style, ed. Donald C. Freeman (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1970) pp. 111-112; Bennison Gray, Stylistics: The End of a Tradition, FAAC, 31 (1973), 501-504.

See also in the Autumn 1972 issue of New Literary History: Henryk Markiewicz, "The Limits of Literature," pp. 6-9; George Steiner, "Whorf, Chomsky and the Student of Literature," pp. 30-31; Richard Kuhns, "Semantics for Literary Languages," p. 103.

إن السهولة التى يفرق بها هؤلاء الكتاب بين اللغة العادية واللغة الأدبية كانت موضع تساؤل من قبل كاتبين هما فرانسيس بيرى ويول دومان وكان تحذير دومان فى صفحة ١٨١ واضحاً فى نظرى وضوحاً تاماً حيث يقول: "إذا سلم المرء بوجود ما يسمى باللغة الأدبية فإنه يستطيع أن يصف موضوعاً أدبياً معيناً ولكن عندما يواجه المرء مسألة تحديد خاصية اللغة الأدبية كما هى تظهر التعقيدات."

(١٠) Unconscious Ordering in the Prose of Swift" in The Computer and Literary Style, ed. Jacob Leed (Kent, Ohio: Kent State University Press, 1966), p. 80.

(١١) Louis Millic, "Connectives in Swift's Prose Style," in Linguistics and Literary Style, p. 235. In another article Millic goes so far as to connect stylistic habits with his "eventual lunacy": "Rhetorical Choice and Stylistic," in Literary Style: A Symposium, ed. Seymour Chatman (New York: Oxford University Press, 1971), p. 86.

(١٢) W. K. Wimsatt, "Style as Meaning," in Essays in the Language of Literature, ed. Seymour Chatman and Samuel R. Levin (Boston: Houghton Mifflin, 1967), pp. 370-371); M. C. Beardsley, "The Language of Literature," ibid., p. 290.

(١٣) بطبيعة الحال تدحض نظريات الأدب بوصفه حامل رسالة الاقتراح (المتضمن فى مقولة اللغة العادية واللغة الأدبية) بأن هناك ثمة نظامين للقيمة. فبعد أن أعلن التمييز وأعلن المعيار تم اختزال النظامين فى نظام واحد ويصبح من المنطقى التعريف الوحيد الممكن للأدب هو بوصفه حامل رسالة. إن أصحاب نظرية الأدب بوصفه خاليًا من رسالة - إذن - إنما يستجيبون لحدس بأن ثمة شيئًا غير مرغوب فيه حدث بسبب التمييز الذى يتمسكون به وعلى نحو خاطئ.

(١٤) Criteria for Style Analysis," in Essays on the Language of Literature, pp. 414-416.

(١٥) "Closing Statement: Linguistics and Poetics," in Style in Language, p. 352.

(١٦) Richard Ohman, "Speech Acts and the Definition of Literature," Philosophy and Rhetoric, 4 (1871), 15.

(١٧) "Style and Good Style," in Contemporary Essays on Style, ed. Glen A. Love and Machael Payne (Glenview, Ill.: Scott, Foreman, 1979), p. 8.

(١٨) Essays on the Language of Language, p. 373.

(١٩) Style in Language, p. 350.

(٢٠) New York Review of Books, June 29, 1972, P. 23.

(٢١) نستثنى منهم ريتشارد أوهمان الذى راح يدرس فى سلسلة من المقالات أهمية نظرية فعل الكلام بالنسبة للنقد الأدبى. انظر خاصة " أفعال الكلام وتعريف الأدب" ويبدو لى أن أوهمان لم يفهم نظرية فعل الكلام كما ينبغى وحولها إلى نظام يدق إسفينًا بين اللغة العادية واللغة الأدبية. را مقالى السابق: ما الأسلوبية ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة؟ فى الفصل الثانى.

(٢٢) Verbs of Judging: An Exercise in Semantic Description," in Studies in Linguistic Semantics, ed. C. J. Fillmore and D. T. Langendoen (New York: Holt, Rinehart and Wimsatt, 1971), p. 277.

(٢٣) Oxford: Oxford University Press, 1962.

(٢٤) John R. Searle, Speech Acts: An Essay in the Philosophy of Language (Cambridge: Cambridge University Press, 1969), p. 197.

(٢٥) فى الواقع لا يوجد معيار ، إذ بدلاً من مجموعة من الجمل الإخبارية المجردة التى تقوم حولها جمل بوصفها ملاحق أو زوائد ، لدينا سلسلة متصلة من أفعال الكلام ليس من بينها ما يدعى الأولية فضلاً عن ذلك هذه الأفعال ليست بالضرورة مضمون الأدب مثلما هى مضمون أى شكل آخر من الخطاب يصدر عن أية جماعة إنسانية. يوجد هنا نقطة اتصال واضحة بين نظرية فعل الكلام وبعض مقولات الناقد البنيوى رولان بارط. إن اعتراض بارط المتكرر على أيديولوجيا المحال إليه هو اعتراض على دعاوى اللغة المنطقية وعندما أعلن فى كتابه: "الكتابة من الدرجة الصفر" (لندن: كاب ، ١٩٦٧) أن الوضوح ليس قيمة فى حد ذاته ولكنه مجرد أسلوب آخر (را محلة ندوة الأسلوب الأدبى ص. xxii)كان يفعل ما كان يفعله سيرل وأوستن عندما جعلا الجمل الإخبارية واحدة فحسب من بين الكثير من أنواع أفعال الكلام. والحق أن هناك اختلافات كبيرة بين فلافسفة أوكسفورد والبنيويين ، على أنهما يتحدان على الأقل فى موقفهما المضاد للوضعية المنطقية. وفى هذا الخصوص يجب أن نلاحظ أيضًا أن ممارس ما أصبح يسمى بنقد استجابة القارئ الذى يرفض أن يجعل هدفه استخراج أية شذرة إخبارية من النص ، ويركزون بدلاً من ذلك على أنشطة القارئ ، واحد فقط من تلك الأنشطة ، وهو إنجاز الوضوح الإخبارى. (را الفصل الثانى).

(٢٦) فى الواقع هذا تسلسل منطقى فى أفكار ومناقشات أوهمان وشوارتز وماركويز الذين ذكرناهم آنفًا.

(٢٧) بخصوص هذه النقطة را Inger Rosengren, Style as Choice and Deviation, Style, 6 13. (1972) والحق أن أصحاب الاختصاص يقرون بأن مفهوم الأسلوب يعتمد على مفاهيم إعادة الصياغة والترادف: را على سبيلا المثل فاولر فى Language of Literature, pp. 19-20. Millic, Theo-

ries of Style and Their Implications for the Teaching of Composition, in Contemporary Essays on Style, pp. 15-21: Seymour Chatman,

The Semantics of style, in Structuralism: A Reader, ed. Michael Lane (London: Jonathan Cape, 1970), pp. 126-182.

الفصل الرابع

كيف تكون قراءتنا لقصيدتى ملتون
الألجرو والبنسروزو L'Allegro and Il Pensoroso ؟ (*)

[كان هذا المقال ، مع فصل آخر فى كتابى المعنون "أعمال فنية تستهلك نفسها " Self - Consuming Artifacts من أكثر الأمثلة إخلاصًا للتحليل القائم على استجابة القارئ الذى كنت أمارسه بين عامى ١٩٦٤ و ,١٩٧٦ قبل كل شىء كان مخلصًا ؛ لأنه كان جوهريًا وأساسيًا فى دعاواه: ثلاثمائة عام من النقد الذى اتخذ من الألجرو والبنسروزو موضوعًا له انتهت إلى الإعلان عن خطأ الجهود النقدية ؛ لأن النقاد كانوا يصرون على تأويل قصيدة كتبت خصيصًا لكى تحررنا من الهم والاهتمام اللذين يستوجبهما التأويل. وكانت دعواى حينئذ أن نقد استجابة القارئ أكثر موضوعية من النظريات النقدية السابقة عليه لأنه يعيدنا إلى تجربة النص قبل أن يكون عرضة للنسيان أو التشويه بسبب الفرضيات المطروحة سلفًا والأفكار الخاطئة. الواقع أن التاريخ الذى لا أرتاح له (التاريخ النقدى للقصيدة) هو المسئول عما يجب أن أقول وعن مدى القوة التى أقوله بها. لقد كان الجهد الضخم الذى استهلك فى تأويل قصيدة الألجِرو L' Allegro حافزًا على أن أصفها بأنها من تلك القصائد التى تحمينا من التأويل ، ولولا وجود الكثير من التأكيدات حول معنى القصيدتين فى الواقع النقدى لكان لجزمى بأن الألجِرو والبنسروزو تمثلان شكلين مختلفين من

(*) من القصائد التى كتبها ملتون قبل أن يفقد بصره و"الأليجرو" تعنى الشاعر السعيد فى حين أن "البنسروزو" تعنى الشاعر الحزين . وقد كتب ملتون هاتين القصيدتين حين خلا إلى نفسه فى أحضان الريف ببين عام ١٦٣٢ ، ١٦٣٨ متفرغًا للقراءة والكتابة دون غيرهما . (المترجم)

الخبرة، قيمة كبيرة. وهكذا نجد أن علم المنهج يكسب كل يوم أرضًا جديدة بقدر التحديات التى نضعها أمام طرائق الفكر التقليدية والمبتذلة. إن المناقشة التى تسعى للقول بأن القصيدة تحتاج بل تسوغ إهمالها وعدم التفكير فى أمرها سوف تبدو غريبة على أسماع الشكليين خاصة عندما يتم تقديم هذه المناقشة فى ثوب المدح. وربما كان هذا هو السبب فى أن رد فعل القراء على مقالى (ولم يكن ضارًا فى موضوعه): كان عدائيًا أغلب الوقت. لقد كان الأداء النقدى فى مقالى يتحدى الكثير من المعتقدات حول الخصائص التى يجب على العمل الأدبى أن يحوزها لكى يصبح عملاً أدبيًا. وقد يكون العداء بسبب العنوان الذى اخترته لهذا المقال : " كيف تكون قراءتنا لقصيدتى ملتون الألجرو والبنسروزو What It's Like To Read L'Allegro and Il Penseroso? " مما أوحى لكثير من القراء أن ما كنت أريد أن أقوله كان معروفًا لديهم بالفعل ، ومعروفًا على نحو أقرب مما كان متاحًا لى. على أنى ما زلت أؤيد كل ما جاء فى ذلك التحليل ولكنى لم أعد أزعم بأنه ليس تأويلاً. إن التمييز الذى ينطلق من هذا الزعم – بين الخبرة بالقصيدة و ما يمكن من ثم أن يقوله المرء بشأنها – لن يصمد ؛ لأن وصف الخبرة يتأسس على جملة من الفرضيات (بشأن ما يفعله القارئ عند القراءة ، وعن عجز القراء عن الامتناع عن الاستجابة ونحو ذلك) ولهذا تصبح هى نفسها تأويلاً. جملة القول ، إن طريقة القراءة التى تنتج ما يسمى بالتوافق الانفصالى disconnective decorum للألجرو – وهى مجرد طريقة فى القراءة ولا يمكن أن ننادى بها (كما أنادى بها) – هى الطريقة القرائية التى تبدو بالنسبة لها كل الطرق الأخرى تشو يهات تأويليه.]

أريد – في البداية – أن أقرر نقطة واحدة أنطلق منها إلى ما يليها من نقاط: وهى أن قصيدة الألجرو L'Allegro أسهل فى قراءتها من قصيدة البنسروزو. Il Pensoroso ولا أظن أننى آتٍ بجديد ، فهذا أمر معروف لدى النقاد، ولكن المتتبع لملحق التايمز الأدبى Times Literary Supplement لعام ١٩٣٤ يعتريه الشك فى هذا ؛ ففى ١٨ أكتوبر من ذلك العام بدأ ج. ب. كورجنفن J. P. Curgenven سلسلة من المراسلات الجديرة بالدراسة. بدأها بطرح سؤال وأجاب عنه فى الوقت نفسه. وكان السؤال هو: من يدنو من النافذة فى قصيدة الأليجرو فى البيت ٤٦ ؟ وأصيب " كورجنفن "

بالدهشة عندما تلقى رسائل من قراء فهموا الفعل comeأى يدنو فى البيت ٤٥ على أنه تابع للفعل يسمع hear فى البيت ٤١ مما قد يسفر عن هذا الأداء الفج للجملة :
" لكى يسمع القبرة ... لكى يدنو من النافذة ، رغم الحزن ، وعند نافذتى يلقى بتحية الصباح To hear the lark ...To come, in spite of sorrow, and at my window bid good morrow." ولا ريب أن "يدنو " come تابعة للفعل "يسمح " admit(٤٨) وهى تتوازى مع الفعل " يعيش (39) "live والفعل " hear يسمع" (٤١) ومن ثم يكون الألجِرو نفسه هو الذى يدنو من نافذته ويلقى بتحية الصباح" (ص. ٧١٥). ويعزو كرجنفن القراءة الأخرى الخاطئة إلى سببين: "توقع العثور على مواطن غير دقيقة فى أوصاف ملتون للظواهر الطبيعية." ووجود بعض الإشارات فى الشعر القديم إلى أن الطيور تغنى فى الصباح والقبرات من بين الطيور. وهو يذكر هذه الإشارات فى القصائد ويجزم بأن ملتون لاشك قد قرأ القصائد المذكورة واطلع على هذه الإشارات. إن أهم ما يلفت النظر فى مقال كورجنفن هو أنه أنفق وقتًا طويلاً فى ترتيب الدلائل التى تدعم الموقف الذى يعارضه.

ويعد ذلك بأسبوع (٢٥ أكتوبر) تطوع ت. سترج مور T. Stroge More بالإجابة عن السؤال وزعم أن قراءة كورجنفن غريبة ومتكلفة unnatural، ثم يقول : " بيد أنى أتفق معه على أن جعل القبرة هى التى تدنو من النافذة فهم سخيف. (ص. ٧٣٥) وبدا أن مور كان يرشح فاعلاً آخر ، فهو يقول: " لا شك" (هذه كلمة تظهر كثيرًا فى هذه المراسلات، ولكن بقوة متفاوتة) أن المرح Mirth هو الذى توسل إليه الشاعر لكى يدنو من النافذة. لقد طلب الشاعر منه أن يسمح له بالدخول فى زمرته ... ولا يلبث أن يعدد الفضائل التى يأمل فى أن يحصل عليها ... وبعد انقطاع يبدأ فى التوسل من جديد: ثم ، وبينما تصعد القبرة والشمس معًا ، تجىء اللحظة التى تدنو فيها الآلهة من النافذة وتلقى بتحية الصباح." وفى الأسبوع الثالث (الأول من نوفمبر) وجدنا البروفيسور جريرسون Grierson يلحق بالمساجلة ليدعم القراءة التى كان مور و كورجنفن قد رفضاها على الفور. إن القبرة التى تدنو من النافذة لا تدنو فى الواقع بل فى عقل المتكلم الذى قد يعتقد ، بالرغم من منافاة ذلك للطبيعة ، أن الطائر يوقظه. إن الشاعر ، يقول كورجنفن ، ليس عالمًا ... إنه ينبئنا بالحقيقة

من وجـهـة نظره." (ص. ٧٥٥) وفى الثامن من نوفمـبـر أصـبـح ب. أ. رايت B. A. Right أول من تبنوا الحلول الوسط وكانوا كـثـيـرين. اتفق مع كـورجنفن على أن التـركيب وطريقة نطق الأبيات من ٣٩ إلى ٤٨ واضـح تمام الوضـوح (وهـو استنتـاج يتناقض مع رسالته) وأن الشـاعـر هو نفسه فـاعل المصـدر come مثلما هو فـاعل المصـدرين live و hear. ويبـدو أن السيـد مور يفـهـم Mirth المرح على أنه فـاعل come، ويقول رايت : إن هـذه القراءة أفضل للمعنى وتناسب ملتون تماماً من ناحية النحو والإعراب. ثم ينتـهى إلى القول إن هذه التـأويلات كلها تبدو مـقـبولة لى (٧٧)، رغم أنه لا يستطيع أن يعتقد مع البروفيسور جريرسون أن ملتون يعتقد أن القبرة هى التى تذهب أولاً " لتقف على برج حراستـه فى السمـاوات ، ثم لم تزل تغنى عند نافذة حجرة نومه." وهذا دفـاع عن شىء لم يؤكده الشاعر نفسه، وهـو أن القبـرة ، وليس الليل الكئيب ، هى "من أصبح مُرَوِّعًا." واستمر جريرسون من جـهـتـه يدافع عن الطائر بيد أنه يسلم (فى ١٥ نوفمبر) بأنه : "إذا احتكمنا لقواعد النحو الصـحيح فسنجد أن المعنى الجديد بالدفـاع عنه هو أن الرجل السعيد the cheerful man هو الذى يدنو من النافذة "(ص. ٧٥٠) . ثم يستمر فى القول: "لو كنت على خطأ سأفضل أن أنظر إلى عبارة then to come، بوصـفها تركيبًا موجزًا ، هى التى تترك الفاعل الذى يدنو من النافـذة غـامـضًـا غـاية الغـمـوض." وهذا التـراجع فى الواقـع تراجع استراتيجى أحرى به أن يكون قريبًا من الصدق ، بيد أنه يشير إلى النتيجة الوحيدة التى تقرها المناظرة فى النهاية.

وفى الأسـابيع التـالية أعـاد المتحـاورون ذكر المواقف القديمـة وطرحـوا مـواقف جـديدة ؛ ففى ١٥ نـوفمـبـر ظهـر تليـارد Tilliard ليؤيد رايت فى القـول بأن الرجل المرح هـو الذى يدنو من النافـذة بالإحـالة ، كـمـا كـان يفـعل أغلب الوقت ، للمـقـالة التـمـهـيـدية First Prolusion و تتطوع جـوان سـارجنت Joan Seargent بتـذكـيـرنا بملاحظة بيشوب كوبلستون Bishop Colpleston البارعة عن الجدية الحرفية للنقاد. (ص. ٧٩٥) ؛ وربما كانت تقصد (رغم أنى لست واثقًا من ذلك) السخرية من طول المراسـلات وحـرارتهـا ، وهى تتـفق مع جـريرسـون عندمـا يعلن أن الجـدل فى هذه الأمور عبـث لا طائل منه "(ص. ٧٩٥). ولكن رايت لم يتفق معه وراح يصـر على

أن الأهم هو "سمعة ملتون الشعرية" وكان يبدو أن البروفيسور جريرسون ربما كان يعنى أن أى قارئ يستطيع أن يفهم الأبيات كما يريد. ولكن صوت رايت يعلو بالغضب وهو يقول: "ولكن التأويل الذى يجعل ملتون يقول كلاماً فارغًا ليس من حق أحد." (ص. ٨٤٠) ويستمر فى القول: إننا لا نستطيع أن نقبل قراءة جريرسون للأبيات إلا إذا عزلناها من سياقها." على أن جريرسون يجيب بشىء من الضجر: "أخشى أن تزداد نقمة المستر رايت علىّ ولذا سأتوقف." (ص ٨٥٥). ولكنه يستمر فى القول مصراً على أن هناك بعض الصعوبات التى ينبغى أن نذللها (وهو تصوير ضعيف للواقع) ويعلن أنه حين يتسلل الشك فإن المؤكد (هذه الكلمة مرة أخرى !!) أن المرء يسمح ببعض الحرية فى التفسير." والواقع أن حدود هذه الحرية قد تم التوسع فيها حينما أدلى ب. ر. روبوتم B.R.Rowbottom بدلوه فى ٢٢ نوفمبر طارحاً تفسيراً مختلفًا إذ يقول: "لا المرح ولا القبّرة ولا الرجل المرح يدنو من النافذة ويلقى بتحية الصباح من خلال الورد البرى الكثيف وأغصان العنب المتشابكة ورغم الحزن ؛ ولكنه " الفجر ... بينما الديك يطارد آخر خيوط الظلام بصياحه النحيف." (ص.٨٤٠).

وتنتهى المساجلة فى ٢٩ نوفمبر بخطاب من و. أ. جونز W.A.Jones ناظر مدرسة جاردنشير الذى يقرر أن الأطفال فى مدرسته فهموا الأبيات فهمًا واضحًا دون أن يجدوا صعوبة فى ذلك" (ص. ٨٥٦) . وسواء فهم المحررون ذلك على أنه التعليق النهائى على الموضوع كله ، أم أن الأمر غير ذلك فقد ذيلوا خطاب " جونز " بهامش أسفله يقول: " لم يعد فى وسعنا مواصلة المساجلة."

والحق أن هذه المراسلات كان يمكن أن تطول إلى ما لا نهاية ، ولكن حتى فى هذه الصيغة المختصرة فإنها تفضى بنا إلى بعض الملاحظات:

١ - إن أنصار كل قراءة يقدمون بعض التنازلات حين يعترفون بأن هناك دليلاً يؤيد القراءة التى يعارضونها.

٢ - كان فى وسع كل ناقد تقديم التفاصيل التى تعضد موقفه.

٣ - ولكن لكى يدعم كل ناقد موقفه دعمًا تامًا راح يبحث عن معنى للأبيات عن طريق إيجاد علاقات منطقية أقوى وأكثر تحديدًا من العلاقات التى يطرحها النص.

٤ - إن صناعة المعنى بهذا الشكل تنطوى دائمًا على محاولة لترتيب الصور البلاغية وأحداث النص فى سلسلة من الأفعال المنطقية.

وفى عام ١٩٦٣ انضمت للمساجلة فى. ب. هالبرت V.B.Halpert التى راحت تناصر الطائر على أساس أن ظرف الزمان " then " كما تقول ، علامة على الانفصال عن التركيب المصدرى البسيط to live و to hear ومن ثم فهو يشير إلى بداية فعل جديد - طائر القبرة الذى " يروع الليل الكئيب ويغادر برج حراسته فى السماء ثم يدنو من نافذة الشاعر." [١] وتخلص جلبرت إلى القول: "وبعبارة أخرى تدل كلمة " then" على وجود متوالية من الأحداث ." وتقول إديث رجز Edith Riggs التى تعهدت أيضًا بأن تجعل للأبيات معنى تامًا: إن متوالية" جالبرت " غير مقنعة بل تقترب من تافه الكلام." [٢] واقترحت متوالية جديدة يكون فيها الليل فى برج حراسته بدلاً من القبرة: " طائر القبرة ، بوصفه أول قوى النهار ، يروع العدو من فوق برج حراسته فى السماوات، ويهزم الليل البغيض ويضطره إلى الهروب." ولم تخبرنا المسز رجز هل يقف الليل أيضًا عند نافذة الشاعر ويحييه بتحية الصباح (رغم أنى لا أجد ما يمنعها من ذلك) ولكنها تنتهى إلى ملاحظة مقترنة بإحساس بالنصر لا أشاركها فيه: "القراءة الجديدة إذن تخلص القصيدة من صورة لا تستقيم مع المعنى وتستبدل بها أخرى محملة بالمعنى داخل السياق الكلى للقطعة."

ماذا نفهم من ذلك كله؟ إننى أميل جزئيًا إلى معسكر " جريرسون " ، وإلى معسكر أطفال جونز فى النهاية. فإذا كانت المساجلة تقيم الدليل على شىء فإنها تقيم الدليل على أن ملتون لا يريد أن يصل بنا إلى أى من هذه التأويلات. وأنا لا أعنى ، كما يعنى هو ، أن يتركنا أحرارًا فى اختيار التأويل الذى نفضل ، ولكنه تركنا أحرارًا فى ألا نختار شيئًا ، أو بمعنى أكثر يسرًا ، تركنا أحرارًا وكفى. إن القارئ لهذه الأبيات ، كما يلاحظ بروكس و هاردى ، يضطر إلى الانتقال

السريع عبر سلسلة من مصادر الأفعال ... وآخرها كان مجهول الفاعل تماماً.[٣]
وأضيف هنا أن الغموض قد بلغ حداً جعلنا لا ننتبه للفاعل إلا إذا جاء من ينبهنا لوجوده ، ولا ننتبه لوجوده (ولا حتى نلاحظه) ؛ لأننا عندما لا نقدر على تحديد فاعل الفعل come فإن تفكيرنا يتجه إلى غيره (القبرة ، الشاعر ، المرح ، الفجر ، الليل).
المشكلة هى أن أداة الربط أو الوحدة النحوية التى تصل الكلام ليست متاحة هنا حتى تضطرنا إلى اختيار الفاعل من بين هذه الكلمات ، وفى غياب هذا الاضطرار نجد أنفسنا عاجزين عن اتخاذ قرار. وكذلك نجد أنفسنا غير مضطرين إلى أن نختار بين المتواليات المختلفة (المقبولة ظاهرياً على الأقل) التى يسفر عنها اختيارنا لأى من هذه الكلمات.

١ - إذا كان الطائر (القبرة) هو الذى يدنو من النافذة فإنه يفعل ذلك بينما الديك " بصياحه المبكر " يطارد فلول الظلام الواهن وبهذا يؤدى فعلين يكمل كل منهما الآخر.

٢ - إذا كان الفجر هو الذى يدنو من النافذة ، فإنه يفعل ذلك بينما الديك بصياحه المثير يبعثر فلول الظلام الواهن ويكون بذلك مخلصاً لفهمنا للعلاقة بين صياح الديك والفجر.

٣ - إذا كان الشاعر L'allegro هو الذى يدنو من النافذة ، فإنه يفعل ذلك استجابة للطائر (القبرة) والديك والفجر ، أى بينما هم يؤدون أعمالهم المتصلة كل بالأخرى.

٤ - إذا كان المرح Mirth هو الذى يدنو من النافذة ، فإن الفعل يتحالف مع الطائر والديك والفجر لإيقاظ الشاعر.

إن هذه القراءات جميعاً رهن بوجود الظرف while فى البيت ٤٩ ولكن لأن while أقل ارتباطاً بالزمن من ظروف الزمان الأخرى ، فإنها لا تلزمنا بأية قراءة من هذه القراءات بل إنها فى الواقع تفسح المجال أمام تأويلات مختلفة ، وهو ما يقصده ملتون تماماً ؛ فبدلاً من الثبات على علاقة مؤقتة واضحة بين الأحداث التى تقوم

بالربط بينها فإن while تعمل بوصفها نقطة ارتكاز تدور حولها هذه الأحداث جميعًا ، حيث تمنحنا قدرًا معلومًا من الاتساق يجعلنا نواصل دون أن تسعفنا حقًا فى ترتيب عناصر القطعة بتتابع منطقى مفهوم. باختصار لا تدعونا while للاختيار ولا تنشده ، وإنما تحررنا ، بدلاً من ذلك ، من الاختيار وتدعونا (وأنا أعنى ما أقول بالحرف) إلى اللامبالاة. وكذلك يكون الأمر فى ورود أداة الربط or مرتين فى الدوبيت السابق :

Through the sweet Briar, or the vine,

Or the Twisted Eglantine. (٤)

من خلال الورد البرى الجميل ، أو الكرمة،

أو النسرين المجدول.

إن أداة الربط or التى ترد مرتين تفصل بين صور قابلة لأن يبادل بعضها بعضًا لنختار من بينها، تشير كل واحدة منها إلى انفصال لا يلبث أن يحل محله آخر ، ولسنا مضطرين إلى أن نلتزم بأى منها ، ولسنا كذلك مضطرين إلى الربط بينها لتصبح هذه البدائل صورة واحدة متماسكة دلاليًا. إن أثر الدوبيت يمتد إلى الخلف – ليحد من تألق شكل النافذة ومن يدنو منها أيًا كان – وللأمام – ليزيل ضغط التحديد الذى تمارسه while كأداة ظرفية انتقالية ضعيفة.

وأنا أعنى ما أقول بعبارة " أداة انتقالية ضعيفة" ونفهم ذلك إذا تنبهنا إلى التوازن الذى صنعه ملتون بنشره لأدوات الربط كل فى موقع ، فعدم وجود الانتقالات يعنى أن خبرة القصيدة تصبح عبئًا على القارئ الذى يدركها وتسبب له القلق بعد ذلك ؛ فإذا كانت الانتقالات دالة على نحو ثابت فسوف يصبح القارئ مضطراً إلى أن يتتبع الاتجاهات التى تقصدها.(٥) وقد نجح ملتون فى إقناع القارئ بالطريقين معًا ، تمامًا مثلما فعل مع تركيب بعيد عن الغموض ، بيد أنه يفسح المجال أمام التحليلات المتباينة. لقد علمنا نقد القرن العشرين أن نحتفى بمواطن الغموض ؛ لأنها محملة بالدلالات، ولكن مواطن الغموض هنا ، إذا جاز أن نسميها كذلك ، تحمينا من المعنى ،

لأنها تحمينا من العمل ، إنها هناك لا لكى يقف عندها القارئ ، بل ليضمن ، أيًا كان الطريق الذى يسلك ، ألا تعرض له مشكلة أثناء القراءة ، أو يتعرض فى اختياره للفاعل (القبرة أو الشاعر أو الإلهة) لاصطدام حتى مع كلمة أو عبارة يقابلها بعد ذلك. أى شىء يناسب أى شىء آخر ، حتى إنه ليس من الضرورى الرجوع واستعادة خطواته التى خطاها دون عناء.

كتب روزمند توف Rosemond Tuve يقول: إن المتع التى نعددها فى الألجرو تتمتع جميعها "بالغياب الفاتر لأية علاقة بالمسئولية وهوما نسميه أحيانًا بالسذاجة."[٦] وأزعم أن خبرة قراءة القصيدة هى نفسها هذه المتعة ، بما فى ذلك هذا الغياب ؛ فلسنا مسئولين عن الخيال أو الصورة البلاغية بعيدًا عن لحظة ظهورها الخاطف فى بيت أو دوبيت. فضلاً عن ذلك فإن الغياب فاتر؛ لأننا لسنا حتى مدركين لتحررنا منه. ولذا لم يكن « كلينث بروكس » Cleanth Brooks على صواب تمامًا عندما أعلن أن المباهج التى نقرها فى الألجرو يمكن نيلها حسب الطلب -[٧] بل يمكن نيلها دون طلب. وتكون النتيجة وجود خبرة أشبه بتلك التى وصفها « وليام سترود » William Strode فى قصيدة "ضد الكآبة Against Melancholy " وهى قصيدة يقول ج. ب. ليشمان إنها ربما كانت المصدر الأصلى لقصيدة الألجرو:[٨]

أفكار تطوف بعيدًا عن عروس الشعر

تفكر فى كل الأشياء ولا تختار شيئًا

قبل أن نراها مقبلة ... تدبر.

Free wandring thoughts not ty'de to muse

Which thinke on all things, nothing choose,

Which ere we see them come are gone. (13-15)

يقول سترود فى البيت رقم ١٨ فى لهجة الآمر: "لا تأبه بشىء." ولكن ملتون يذهب إلى أبعد منه حين لا يهتم بأن يطلب منا أن نضع الأشياء إلى جوار الأشياء ،

أو نبحث عن تصورات أو نخرج باستنتاجات ، إنه لا يغرينا بعمل شيء البتة. فبدلاً من دفعنا إلى الانتباه دفعًا فإن البيت يسعى لتشتيت انتباهنا ، إما بإضفاء الضبابية على بؤرة النشاط الوصفي - النسرين أو الكروم أو النسرين المجدول - أو بالإيقاف المفاجئ للوصف كلما مال هذا الوصف للوضوح الشديد أو تقديم عدد كبير من المتواليات الممكنة المقبولة منطقيًا بحيث لا يكون الإصرار على إحداها واضحًا في النهاية. والنتيجة أننا ننتقل من حدث لغوى إلى حدث لغوى آخر دون أن يبقى شيء من خبرتنا بالجملة السابقة على الأولى ومن دون التزام بأن نصل ما نقرأه بما قرأناه في السابق.

لقد كان النقاد مدركين دائمًا لغياب الترابط اللافت الذى تتميز به الألجرو بوصفها شيئًا Object وبوصفها خبرة ، بيد أنهم استجابوا بالتقليل من قدر القصيدة التى تتميز ، كما يلاحظ دى. سى. ألن D.C.Allen، بقدرتها على إعادة ترتيب عناصرها دون هدف واضح ،[9] . أو بمحاولة تبرئتها من تهمة غياب الوحدة العضوية وطبيعتها الشظوية. ففى عام ١٩٥٨ ذهب روبرت جريفز Robert Greaves بعيدًا حين افترض أن « ملتون » ، أثناء تأليف الالجرو ، قد وضع ستة عشر بيتًا فى غير مواضعها ، وربما كان ذلك فى عطلة نهاية الأسبوع ، فإن الأبيات التى تبدأ بـ " Oft listening" (٥٣) وتنتهى بكل راع يروى حكايته تحت الزعرور البرى فى وادى الشعر (٦٨) ، فى الأصل تأتى بعد حكاية العفريت لوبر "واندفع خارج الأبواب ملىء الحوصلة / قبل أن يصدح الديك الأول بأغنياته الصباحية" (١١٣- ١١٤). وباستعادة الترتيب الأصلى ، يؤكد جريفز ، يمكن أن ننقذ القصيدة من تهمة الاضطراب (أى نجعل لها معنى مفهومًا) ثم يقول: وإلا أصبحنا أمام سلسلة من الأحداث التى لا يمكن فهمها:

فبينما كان حائرًا وهو يلقى بتحية الصباح إلى المرح وهو قريب من النافذة وقد نصب أذنيه لأصوات كلاب الصيد والحيوانات ذوات القرون ... فإنه وكما نفهم من القصيدة: "يمشى على قدميه ليس غير مرئى عبر سياج من أشجار الدردار فوق رابية خضراء." إما أنه كان قد نسى أنه لم يزل يقف عاريًا ، كما هو مفترض ، خلف

النافذة المفتوحة – (كان الناس فى عصر الملك جيمس الأول ينامون عرايا فى الغالب) – أو أن فاعل "يمشى" هو الديك الذى يهرب من فناء مخزن الحبوب هاجراً دجاجاته ومتوقفًا عن التبختر ، وراع وهو قلق البال بالصيد البعيد ويمشى مجهداً بعيداً فى الحقول بين الفلاحين ورعاة الوادى. ولكن لماذا يضطر ملتون إلى تخصيص عشرين بيتًا لمغامرات ديك جاره الجوال ؟ ولماذا " يمشى ليس غير مرئى ؟ " و " ليس غير مرئى من قبل من ؟ (١٠)

لقد كان جريفز مدركًا بالانطباع الذى يخلقه، وهو يقول مناشداً: "من فضلكم لا تظنوا أنى أمزح." وقد أخذ ناقد واحد على الأقل حديثه مأخذ الجد. فيسلم هربرت وست الابن .Herbert F. West, Jr بأن وضع أبيات فى غير موضعها الأصلى يحدث أحيانًا ، وأن تصحيح الوضع لا يشكل انتقاصًا كبيرًا للنص ، بل يبدو أنه يقلل من مواطن الصعوبة فيه."(١١) وأنا أوافق هربرت على ما يقول. إن الشاعر – الآن – يتطلع من نافذته وقد أنشأ يقول مطلقًا نفسه على سجيتها: Straight my eyes caught new pleasures التقت عيناى على الفور بمباهج جديدة ."وأن العفريت لوبر هو الذى يمشى غير لا مرئى not unseen فوق الروابى الخضراء حيث يلمحه من بعيد ، حسبما أظن ، الفلاح على محراثه وبائعة اللبن والحاصدة والراعى. ثم ينتهى التتابع بينما هو يستمع لكل راع يحكى قصته تحت الزعرور البرى فى الوادى الأخضر ، مما يفضى بنا إلى نقلة كاملة إلى الجزء التالى من القصيدة الذى يبدأ بالبيت ١١٥ " وعندما فرغوا من حكاياتهم ، جميعًا إلى الفراش تسللوا Thus done the tales, to bed they creep." وقد يحق لنا أن نعترض على تصحيح جريفز لترتيب الأبيات على ذلك النحو ، يحق لنا أن نعترض عليها بسبب المزايا نفسها التى يقدمها ؛ لأنه عندما يقدم استمرارية للبيت المحورى للحبكة فى القصيدة إنما يقدم لنا شيئًا يستوجب أن نتعقبه ، وبذلك يكون قد قدم لنا ما يجب أن نهتم به ، بينما يرغب ملتون فى أن يحررنا من هذا الهم ، ولم يقصد بالاستنتاجات غير المتفقة مع المقدمات التى تقلق جريفز إلا أن تحول بيننا وبين البحث عن هذا اللون من المعنى الذى يريد جريفز الوصول إليه. إن جريفز يسأل: ليس غير مرئى من قبل من ؟ وكان أحرى به أن يسأل: لماذا هو غير مرئى؟ وهى صياغة لا هى حددت العلاقة بين شخصية الماشى

بالآخرين ولا هى أظهرت بوضوح غياب مثل هذه العلاقة تاركة الأمر مبهمًا ، والأكثر من ذلك تركته دون أن يأخذ حقه من الدرس. وربما كان على جريفز أن يسأل (ولعله فعل): ما الشيءُ الذى يراه أنها الفاعل " " it "والذى يرد فى البيت ٧٧ ؟ وكان من شأن هذا السؤال أن يفضى إلى سؤال آخر ، لأن فاعل الضمير لم يعد أكثر غموضًا من المفعول به لفعل الرؤية – إنه الجمال الذى أصبح قبلة الأنظار ترمقه العيون عن كثب. هل هو موجود أو لا ؟ " ربما " يجيب ملتون فى البيت ٧٩ ، وهو يقصد أن يريحنا من أية مسئولية تجاهه أو تجاه وجوده. وهذا بدوره يزيل شبهة التحديد من ظرف المكان الذى يتقدم البيت التالى: "Hard by, a cottage chimney smokes" وكذلك كان يمكن لجريفز أن يسأل: هى hard by what من ماذا؟ ففى هذا السياق أو قل اللاسياق تنتفى الوظيفة الإشارية للتعبيرة ، وتقودنا محررين من أى عبء إلى البيت التالى ثم إلى المشهد التالى غير المترابط أيضًا حيث نجد الراحة مع كوريدون وثايرسز " فى المتعة الآمنة" كما يقول فى البيت ٩١ ، أى السعادة الخالية من الهموم.

إن الوعد بالمتعة الآمنة لمن السمات الجوهرية فى رؤية الشعر الرعوى ، رغم أن القوة الأدبية للشعر الرعوى تتحقق حين تتخفف من ذلك الوعد ، عندما تخفق فى استبعاد هموم العالم الواقعى من صورتها الريفية. ولكن ملتون يختار التضحية بتلك القوة الأدبية لكى يضمن وجود التأثير الفاتر الذى يجعل قراءة الألجرو تمضى دون جهد يذكر من قبل القارئ. إن تفاصيل المشهد الريفى تصبح خالية من الرنين ، ولا تعدو أن تكون إشارة إلى ذاتها ، ولا تطلب من القارئ استجابة تتعدى التعرف وهو الحد الأدنى للاستجابة الأدبية. إن غياب الصدى هنا يمكن عزوه جزئيًا إلى التتابع السريع للصور الجمالية دون أن يشد انتباهنا أى منها بعد قراءة كل دوبيت ، فكل دوبيت ينغلق على ذاته بقافية صاخبة أحادية المقطع ، وتظل هذه الدوبيتات فى عزلة لا يخفف منها سوى أنماط الجناس والسجع من مثل (mountains, meadows) التى تلح على القارئ دون أن تدفعه إلى استدعاء الأفكار أو التأمل. إن المباهج الجديدة التى تشهدها عيون المتحدث والقارئ جديدة بمعنى أنه لم يسبق إلى مثلها ، فالصور تتتابع الواحدة تلو الأخرى دون أن يربطها رابط حاسم ؛ فمن المساحات الخضراء

إلى الجبال الجرداء ، مروراً بالمروج والأبراج يمضى التتابع فى ترتيب لا يشجعنا على أن نستنتج منه مشهداً تتسق تفاصيله البنائية ويكون عندئذ قابلا للتأويل[١٢] فلا عربة الزمن المجنحة ولا أى شىء آخر يلهب ظهور هؤلاء الرعاة ، ولا يضطرنا البيت الشعرى بأى حال من الأحوال إلى البحث عما يرمز إليه هؤلاء الرعاة فى الشاعر الصغير أو رجل القصر المرهف أو كاهن الكنيسة الذى يرعى شعبه. وبعبارة أخرى نحن نفهم ونعى تماماً منزلة البهجة العفوية التى غمرتهم ، نعرفها من غياب القارئ حتى لا يحَمِّل المشهد الريفى أكثر مما تقدمه مظاهره الخارجية. ومن شأن ذلك أن يشير إشارة واضحة إلى أن قصيدة الألجِرو أسهل فى قراءتها وأصعب فى كتابتها من البنسروزو. ففى البنسروزو استطاع ملتون أن يستثمر التقاليد التى يتحداها شعره ؛ ففى الألجِرو كان عليه أن يقدمها مجردة فى الوقت نفسه من معانيها المتضمنة مستعيناً على ذلك بلغة محملة بالمفردات الغنية بالخواطر والأفكار المعقدة دون أدنى علامة على الإعداد لهذا التعقيد. فى الألجِرو لا يهم ماذا تفعل الصور البلاغية ، الأهم من ذلك عجزها عن الفعل. إن القصيدة انتصار للغياب ؛ غياب القدرة على الفعل .

إذن يوجد هنا ، كما فى أى موضع آخر، توافق تام بين المباهج المحتفى بها فى القصيدة وبهجة القراءة ، وهذا التوافق ميزة متأصلة فى الحرية العفوية التى هى مصدر المتعة فى أى نشاط بما فى ذلك نشاط القراءة . إن المباريات التى دارت فى – الأبيات – الستة من ١١٩ إلى ١٢٤ – جزءٌ من خطة الألجِرو ؛ لأن الفرسان والبارونات الذين شاركوا فى هذه المباريات لا يخاطرون بشىء ولا يخشون شيئًا لا الحياة ولا الموت ولا حتى الشرف. إن انتصاراتهم الكبرى هى انتصارات فى الأسلوب بما يقتضيه ذلك من إخلاص للملامح التركيبية التى لا معنى لها وراء حدود لحظة الأداء. إنهم متورطون مثلنا فى نشاط حرموا من نتائجه التى أضحت رهنًا للتتابع الزمنى.

وعلى هذا النحو تجرى الأنشطة التى تزخر بها الألجرو ، أنشطة خاملة محايدة لا تحمل فى طياتها مقدمات تفضى إلى نتائج منطقية. كادت هذه القاعدة أن تتحطم مرة واحدة عندما قيل إن الأنغام الليدية توشك أن تنفذ إلى الأرواح.

اطونى فى أحضان الأنغام الليدية العذبة

المتحدة مع الشعر الخالد

كتلك التى تدركها الروح عند اللقاء

بالنغمات،

Lap me in soft Lydian Airs

Married in Immortal Verse,

Such as the Mortal Verse may pierce [١٣٨ – ١٣٦]

ولكنّ الكلمتين " بألحان " In notes اللتين يبدأ بهما البيت الذى يلى هذه الأبيات الثلاثة تعملان على إجهاض الحركة الدافقة للفعل " يدرك "pierce وهذا يشبه رماح الفرسان والبارونات وسيوفهم التى فقدت المضاء وبدت خاملة لا تنذر بشر يذكر. ويزعم بعض النقاد أن ملتون يستوحى مفهومه للموسيقى الليدية من كاسيدورس التى كانت تعزى إليها تلك القوة الروحية التى تشيع فينا البهجة والاسترخاء ؛ لأنها خلقت فى الأصل لتسرية النفوس والتخفيف من وقع الخطوب[١٢] ، وهذا هو الأثر نفسه الذى تتركه موسيقى ملتون فى نفوسنا سواء كان ما يزعمه الناقد صحيحًا أو بعيداً عن الصحة. تحدث البهجة فى نفوسنا لأننا فى حالة استرخاء ، ونحن فى حالة استرخاء ؛ لأن البهجة ليست محملة بالهموم التى تضطرنا إليها القصائد الأخرى: هم العناية بالمعانى والدلالات الخفية للكلمات ، وهم انتقال التركيب والمعنى من بيت أو دوبيت إلى أبيات أو دوبيتات أخرى ، وهم تنسيق المشهد الشعرى وترتيب مفرداته ، وهم إطلاق الأحكام واستخلاص النتائج . خلاصة القول إنه هم الفكر المتصل (أى المتتابع والمترابط منطقيًا). إن صورة «أورفيوس» -Orphe us [*] التى تظهر فى الأبيات ١٤٥ حتى ١٥٠ تنوب عن القارئ نفسه ، فالموسيقى

(*) حسب الأسطورة الإغريقية onpheus شاعر وبارع فى الموسيقى . نزل إلى العالم السفلى وحاول إنقاذ زوجته يوريدايس من عالم الأموات ولكنه أخفق لأنه لم يتبع نصيحة بألا ينظر خلفه إليها حتى يصل بها إلى العالم العلوى . (المترجم)

التى يسمعها لا تحثه على الفعل ، والقصيدة كلها فى الواقع لا تدعونا إلى الفعل. إننا نجد أن أورفيوس يستمع فى شغف وقد تملكته الألحان ، يجلس قرير العين على "حشد من الأزهار الفردوسية" (١٤٧) كما نجلس نحن على حشد من الأزهار المكدسة (غير المرتبة) التى تفيض بها علينا الصور الشعرية فى القصيدة ومشاهدها. إننا نكون عندئذ فى عزلة عن الأصداء والتعقيدات التى قد تتفاعل فى سياق آخر (مثل سياق البنسروزو). إن الألحان تغازل الآذان دون أن تحس الآذان بأدنى مسئولية للرد على شيء ماخلا هذه المسئولية السلبية التى تصدر عن المتعة اللاإرادية. لقد اكتشف جريفز أن الألجرو كانت عبارة عن " تشوش ذهنى ." بيد أنه كان يقول أيضًا إنه لم يحدث أن قرأ القصيدة كلها بالعناية المطلوبة[١٤] وأنا ألفت الانتباه هنا إلى أن أحدًا من النقاد لم يطلب منه أن يعيد قراءة القصيدة ، وإلى أن الفترة التى أمضاها فى تلك القراءة الخاطئة بدأت عندما أراد أن يضفى على القصيدة هذا اللون من الاهتمام الحذر الذى أراد ملتون أن يعفينا منه فى الواقع.

وإذا كنت على صواب فى تحليلى هذا للألجرو ، فإن النقاد الآخرين الذين كتبوا عنها على خطأ بالضرورة ؛ لأنهم كانوا فى قراءاتهم يبحثون عن تفسير مناسب لها بينما أعتقد أن التفسير تحديدًا هو الذى لا تغرينا به القصيدة ؛ لأن أجزاءها ومفرداتها قد ترتبت بطريقة بحيث لا تمارس علينا أية ضغوط تفسيرية. وقد يتحول هذا الكلام بسهولة إلى نقد إذا جاء من يقول إن هذا التحليل دليل على أن الألجرو تفتقر إلى الوحدة العضوية. وقد يكون هذا صحيحًا أيضًا بالنسبة إلى تعريفنا القاصر للوحدة العضوية بوصفها ترابط العناصر الشكلية ، ولكن غياب هذا الترابط الشكلى فى القصيدة هو المسئول عن وحدتها العضوية بالمفهوم الذى أراه فى تحليلى ، وهى وحدة لا تتوفر فى الشكل وإنما فى خبرة القارئ. فى نظرى أن ما يمنح الألجرو وحدتها العضوية هو اتساق متطلباتها من القارئ ، أو المتطلبات التى لا تطلبها من القارئ الذى يجد أنه قد تحرر بذلك من الهموم ونال المتعة الآمنة التى هى موضوع القصيدة ومحورها. إنها الحرية ذاتها التى صودرت فى مستهل قصيدة البنسروزو ؛ ففى البيت الأول نجد ما يشبه الإعلان فى مطلع القصيدة: "عنى أيتها الأفراح العقيمة الخادعة " Hence vain deluding joys فكلمة vain هنا تعنى عقيم أو عديم الجدوى ، وهى لا تشير إلى فكرة تجريدية وإنما إلى حالة أخرى من الاختبار

وهى حالة يكون فيها الفهم معطلاً عن العمل idle بما تحمله هذه الكلمة من معنى وذلك لأنه يكون واقعًا تحت سيطرة سلسلة من: "الأشكال المبهرجة" والأوهام "التى قبل أن نراها مقبلة ... تدبر." هذه فى الواقع هى الطريقة الخبراتية لقراءة الألجرو ، فلا جرم أن تكون خبرة القراءة فى البنسرووزو مختلفة عنها تمام الاختلاف.

ومثلما فعل فى الألجرو يستهل ملتون قصيدة البنسرووزو بذكر سلسلة أخرى من السلالات وهو لا يقدم هذه السلسلة من السلالات غير متحيز هذه المرة كما فعل فى الألجرو؛ وإنما نراه فى القصيدة الثانية يفضل سلالة على أخرى بشكل جلىّ ، وهو فى تفضيله هذا ينطلق من حكم ما يجب علينا أن نفهمه ومن إثباته للاختلاف أو للسلسلة من الاختلافات التى يلح علينا النص فى تحديدها . إننا نحس بهذا الإلحاح بمجرد أن نقرأ هذه الأبيات: مرحى أيتها الكآبة المقدسة ، / وسيماها الطاهر المقدس / الذى من فرط سطوعه يسرق أنظار البشر."

Hail devinest melancholy,

Whose Saintly visage is too bright

To hit the sense of human sight. (١٤ - ١٢)

وتنطوى هذه الأبيات على مفارقة واضحة يدركها القارئ وهو حين يدركها يستجيب للسؤال الذى تطرحه ؛ فما هذا النور الذى يبهر البصر بل يعمى العيون من فرط سطوعه ؟ إن الإجابة على هذا السؤال نلمسها فى التقابل النيوبلاتونى Neoplaton (*) المسيحى بين ضوء النهار العادى والضوء السماوى الذى يسطع فى الروح مميطًا اللثام عن "أمور خفية للبصر الفانى." (PL., III, 52-55) ولقد اتسعت الهوة الآن بين القارئ وبين عصر النهضة وفكره ؛ فلم يعد هذا الفكر مألوفًا لديه ولكى يستدعى هذا الفكر القديم وجب عليه أن يعرف كيف يصل إليه ، وهو لكى يصل إليه وجب عليه أن يفعل شيئًا ، أن يشغل نفسه بنشاط ما ، أن يواصل هذا النشاط فيما تتجلى القطعة للذهن:

(*) نسبة إلى أفلوطين السكندرى (٢٠٥-٢٧٠) صاحب المدرسة الفلسفية المعروفة بهذا الاسم وهى مدرسة تقوم على شرح فلسفة أفلاطون وتفترض وجود مصدر واحد انبثقت منه جميع أشكال الوجود وإلى العودة إليه تطمح الروح فى النهاية . (المترجم)

ومن ثم بالقياس إلى نظرتنا القاصرة ،(١٥) .

التى غشاها لون حكمتك ثابت السواد،

أسود ، ولكن مثل هذا التقدير ،

قد يكون جديرًا بأخت الأمير ممنون

أو كاسيوبيا التى مسخت كوكبة إذ تجرأت

أن تفاخر بجمالها

عرائس البحر، فتحدت بذلك سلطانها.

ولكنك جئت إلينا من علو أكثر سموًا.

15 And therefore to our weaker view,

O'erlaid with black staid Wisdom's hue.

Black, but such as in esteem,

Prince Memnon's sister might beseem,

Or that Starr'd Ethiop Queen that strove,

To set her beauties praise above

The Sea Nymphs, and their powers offended.

Yet thou art higher far descended.

إن كلمة "من ثم " therefore فى البيت ١٥ تشى بالفرق بين البنسروزو والقصائد الأخرى المرافقة لها. إنها كلمة لا تظهر فى الألجرو ، لأنها تفرض علينا المسئولية (سواء فى سياقات سابقة أو لاحقة) التى تحررنا منها قصيدة الألجرو (١٥) إن الأبيات التى تلى "من ثم" تعمل على مضاعفة هذه المسئولية عندما توجب علينا ، فى أثناء قراءتنا لها ، أن نفعل أشياء كثيرة فى وقت واحد. توجب علينا أولاً أن

نرجئ سير المناقشة لنعنى بجانب آخر ، ولكن هذه المناقشة تتجلى بدورها للذهن بالتدريج فلا تكف عن مراجعة فهمنا لما قرأناه منذ لحظات: بالإضافة إلى ذلك تمتد نتيجة فهمنا الذى راجعناه فى كل مرحلة عكسيًا إلى الإلهة "الكآبة "Melancholy التى يظل وصفها الدقيق هدف اهتمامنا المتصل والمتسق منطقيًا. ومن الواضح أن هذا الاهتمام لا يستمر بهذا الاتساق المنطقى فقط، وإنما يصبح نشيطًا ومتقدًا. فعبارة مثل "أسود ، ولكن " Black, but تطلب منا أن نستدعى معانى الازدراء فى كلمة "أسود" ولكى نعد أنفسنا فى الوقت نفسه لنظرة أكثر إيجابية تجاه اللون ؛ ولكن بمجرد أن تستقر هذه النظرة سرعان ما تصبح هدفًا لتحد آخر ؛ أولا بعزو تهمة العقوق إلى كاسيوبيا ، ثم بواسطة كلمة Yet المقيدة فى البيت ٢٢ فى هذا السياق (ليس سياق الشعر ولكن سياق خبرتنا بالقصيدة) توجد على الأقل ثلاث قراءات ممكنة لهذا البيت:

(١) القراءة الحرفية الواضحة: "تسبك أكثر إثارة للإعجاب من نسب أخت ممنون أو كاسيوبيا."

(٢) القراءة الحرفية الثانوية: " لقد جئت إلينا من علو سامق أكثر من أخت ممنون أو كاسيوبيا ، يعنى ، من بين النجوم."

(٣) القراءة التى يطلق عليها القراءة الافتراضية: "إنك أكثر علوًا لأنك نزلت من عليائك لكى توائم نفسك مع رؤيتنا القاصرة عندما تدنو منا بلونك الأسود وليس عندما تعلو علينا بنورك الساطع مع نجوم السماء."

إن إمكانية وجود قراءات بديلة فى الألجِرو تغرينا بالتقليل من مسئوليتنا تجاه أى من هذه القراءات ومن ثم تجاه أية مناقشة مترابطة منطقيًا؛ وتصبح القراءات البديلة متاحة هنا ؛ لأننا كنا نلتزم بمناقشة مترابطة منطقيًا. إن أيًا من القصيدتين لا تفرض علينا أن نختار بين هذه القراءات ؛ بيد أنه فى حين ينشأ غياب الاختيار فى القصيدة الأولى من غياب الضغوط التأويلية ، فإن وجود هذه الضغوط التأويلية فى القصيدة الثانية هو الذى يدفعنا إلى اختيار كل قراءة ، لأن كل قراءة تتسق مع الخيوط التأويلية التى اضطررنا إلى أن نتعقبها ونصنفها.

هناك - إذن - طريقة للإجابة على الأسئلة التى طالما أثيرت حول هاتين القصيدتين: هل يشتركان فى أنماط اللغة المجازية ؟ أو: هل كان وجود الضوء والعتمة يقابل كل منهما الآخر على نحو متسق ودال ؟ أو : هل يمكن قراءتهما على النحو الذى توحى به اللغة البلاغية لابتهالاتهما؟ أو : هل كانت تلك الابتهالات فى الأصل زائدة على الوسائل الجمالية المتممة التى تقدمها ؟ هل يوجد فرح فى كآبة البنسروزو وكآبة فى فرح الألجِرو؟ إن الفرصة المتاحة للإجابة عن هذه الأسئلة وغيرها تضيق ؛ لأنها تطرح فى سياق استنطاق النص ؛ عندئذ يكون الدليل المطروح ، كما يبين ذلك تاريخ النقد ، قادراً على إثبات أى عدد من الإجابات. ولكن حين يتركز اهتمامنا على الخبرة التى يمنحها النص بدلاً من النص ذاته ؛ نضمن إجابة بعيدة عن الغموض غير عصية على الإثبات. فالاتصال بالمعنى عند نقطة ما يعنى التناقض معه فى الوقت نفسه ، لا فى القصيدتين (حيث تشير التفاصيل إلى الوجهين كليهما) بل فى طبيعة الأنشطة التى تتطلبانها من قرائهما. إن الأنشطة التى تطلبها منا البنسروزو أنشطة فاعلة مفعمة بالنشاط على الدوام. فبدلاً من أن يتاح الانتقال من وحدة منفصلة إلى وحدة أخرى منفصلة فإن شعر القصيدة الثانية يحمل إلى السياق الآنى وجهات النظر التى نستخلصها من السياقات السابقة التى تتبدل بدورها أو تتمدد على نحو ارتجاعى. ونتيجة لذلك لا يتشتت انتباهنا بل يتركز ، أما التمييز الذى حدث فى الأبيات الافتتاحية - بين ذهن عاطل ، أسير سلسلة من الصور غير المترابطة وذهن ثابت - فقد تم تحقيقه بكل تفاصيله فى خبرات القراءة للقصيدتين.

الذهن الثابت هو ذلك الذى يلتزم بفكرة أو تصور ويقيم علاقة سببية بينها وبين أية تفاصيل تتصل بمدى إدراكه. إن الفكرة هنا هى الإلهة الكآبة The Melancholy Goddess والتصور هو فهم طريقة الحياة التى تقدمها. إنه تصورنا نحن بطبيعة الحال ، ولأنه تصورنا فإنه يوجه حركتنا نحو التفسير عبر القصيدة إذ يزوّدنا بسياقات جاهزة - إنه نحن الذين نصنع هذه السياقات - تنجذب إليها تفاصيل القصيدة دون إبطاء. ومن ثم فعندما تتجسد الإلهة الكآبة فى صورة الراهبة الحالمة ، فإن الأبيات التى تصف سلوكها ومشيتها تصبح محملة بالدلالات ؛ لأننا نجلب هذه الدلالات معنا. إن رداء الراهبة ذا اللون الداكن (٣٣) قادر على الإغراء بأى عدد من

التفسيرات ، بيد أن القارئ الذى يضطلع بتحقيق الأبيات السابقة على تلك سوف يتعرف على الفور على لونها على أنه اللون الغامق للحكمة الرصينة ويميزه من السواد التياه لكاسيوبيا. إن إنعام النظر فى الرخام بتحديق غير مبصر(٤١-٤٤) هو على أقل تقدير تصرف يكتنفه الغموض ، ولكن الغموض ينتفى حين يتذكر القارئ أن ضبابية الرؤية الطبيعية وتوقف الحركة الجسدية خطوات أولية فى اتجاه اكتشاف أن الضوء الباهر خليق حقًا بإعاقة حاسة البصر البشرية. وكشكل بشرى فى المشهد الطبيعى تقل طاقة الراهبة على الفعل شيئًا فشيئًا ، ولكننا نظن أن طاقتها الداخلية تزداد فى الوقت نفسه بالدلالات التى نفهمها من أفعالها وطريقة ارتدائها لملابسها حتى نصل إلى البيت ٤٥ إذ تقف (شاخصة) أمامنا بوصفها تجسيداً للمعانى والأفكار الميثولوجية والفلسفية التى دعتنا إليها القصيدة.

إننى أحاول هنا أن أجسد ملاحظة أبداها د. س. ألِن D. C. Allen حول الألجرو حيث يقول: "ثمة انقسام واضح ومفاجئ بين الدعوة فى الألجرو ومتن القصيدة. بينما يتم ذلك الانتقال فى البنسروزو على نحو أكثر سلاسة وبراعة."[١٦] .
إن ما يقوله ألِن عن السلاسة والمفاجأة فى الانتقال يمت بصلة لخصائص البنى الشكلية ؛ وتمييزه فى النهاية هو حكم قيمة (فهو يفترض أن سهولة الانتقالات فى الألجرو دليل على جودة القصيدة وأنها أفضل من غيرها.) وفى رأيى أن الإحساس بالانتقال المفاجئ والسلاسة إنما يتصل بخصائص الخبرات القرائية ، والتمييز لا يكون بين ترتيبات بارعة أو غير بارعة بل بين خبرات متباينة زودتنا بها الترتيبات البارعة على نحو حيادى. إن العناصر المكونة لأى من القصيدتين تفسح المجال أمام القارئ لينشئ تصوراته حول السلاسة وسهولة الانتقالات. ولكن البنسروزو لا تضطرنا إلى إقامة هذه التصورات إلا بعد قراءتها. ومصدر هذا الاضطرار هو الإلحاح الذى تمارسه القصيدة علينا فى صمت ووضوح: فى صمت عندما يطلب منا أن نتناول وحدات من المعنى والتركيب أكبر من الدوبيت ، وبصراحة عندما يطلب منا فى البيت ٤٥ أن نضيف (وفوق ذلك الفراغ الوادع) . إن ما وجب علينا إضافته هنا فى قرائن الكآبة: السلام ، الهدوء ، ربات الشعر ، الفراغ الوادع ، وقبل كل شيء تأمل الملاك الطفل رغم مجيئه فى آخر القائمة. ولو جاءت هذه القائمة فى الالجرو

لكان استقبالنا لمفرداتها بعيداً عن الترابط (استقبلت عيناى على الفور مباهج جديدة) ؛ ولكان علينا أن نجد الصلة فيما بينها أولاً ثم بينها وبين الفكرة الرئيسة التى هى من تجلياتها ثانيًا. إضافة إلى ذلك نجد أن العلاقة فيما بينها لا تصدر عن تشابه ظاهرى ، فالقائمة تبدو متنافرة فى الظاهر - ولكن شيئًا ما يمكن الوصول إليه عندما نتجاوز هذا التناقض الظاهرى للوصول إلى نمط أساس من الدلالة. إن محتوى هذا النمط هو تتابع ذو مرحلتين - انسحاب جماعات الرجال النشطين ، يتبعه صعود إلى عالم الصور السماوية الصافية - وهذا فى الواقع هو التتابع الذى سلكته الراهبة الحالمة ، التى هى نفسها تحقيق للتناقضات التى تم استغلالها فى الأبيات الافتتاحية. إن " ألِن " يعلن أن "العناصر الشعرية المكونة للبنسروزو تتولد على ما يبدو كل عن الأخرى عن طريق تداعي الأفكار."(١٧) كنت أقول دائمًا إن هذه الأفعال هى أفعالنا ، ونحن نقوم بها عن وعى يعود بنا باستمرار إلى الحلقة الأولى من سلسلة التداعيات ، ونكتشف أنها تتماثل فى شيء مع الحلقة الأخيرة. إن تأمل الملاك المجنح يمثل الحلقة الأولى والأهم مع أنه يأتى فى المؤخرة ؛ لأن الدلالات التى يعلنها صراحة ، أى بأسمائها ، كانت حاضرة فى البداية وفى كل تجل آخر من تجلياتها.

إذن نرى أن نمط الخبرة فى البنسروزو شبيه فى تماسكه بنمط الخبرة فى الألجِرو رغم الاختلاف التام بين النمطين. إنه نمط يمارس ضغطًا مستمراً ويدفعنا إلى القيام بسلسلة من الأنشطة المتواصلة مثل التعميم والتجريد والتأمل والتذكر والتوفيق. وليست هذه الأنشطة مستمرة فحسب وإنما لها أيضًا هدف واحد محدد وهو التوضيح الدقيق لجوهر الكآبة ، ويصبح هذا أيضًا عندما ينتقل مركز النشاط فى القصيدة إلى المتكلم الذى لا يتوقف فى طوافه عن تحقيق التتابع الذى يربط الشخصيات الأخرى التى ترد فى القصيدة. إن المتكلم ينسحب ثلاث مرات من ضوء النهار إلى ما وراء سياج ؛ أولاً إلى مكان منعزل (٧٩) حيث يؤمر الضوء فينقلب ظلمة كئيبة ، ثم إلى أيك الغسق (١٣٣) الذى كان يبحث عنه خصيصًا لكى يهرب من أشعة الشمس المتقدمة ، وأخيراً إلى فناء الدير (١٥٦) حيث يصبح الضوء المندفع من خلال النوافذ مُجَلَّلاً بالقداسة ؛ لأنه ضوء "خافت "dim ثلاث مرات يكون فيها البنسروزو عاجزاً عن الفعل الجسدى بينما قد تنغلق عين النهار المتوهجة وتسكت أصوات

الأرض ، يكون جالسًا على قمة برج بعيد مرتفع أو نائمًا بجوار غدير مقدس (١٣٩) ، أو واقفًا ساكنًا بينما الأرغن يرسل ألحانه العذبة لأعضاء الكورس الذين يطلقون أصواتهم الشجية على مرمى حجر (١٦٢). وثلاث مرات يصير جسده أشبه بالرخام وتحلق روحه فى صحبة أفلاطون يستكشفان أية أرض وسيعة تحمل العقل الخالد الذى هجر منزله فى ركن الجسد (٩٠-٩٢) ؛ على مشهد من حلم غامض غريب) (١٤٧ استجابة للأصوات الصانعة للسعادة "صوت الصلاة المرتفع والأناشيد العذبة."

بأعمدته العتيقة التى قدت من أحجار صلدة

ونوافذه المزينة برسوم تاريخية

يقذف بنور خافت خفيف

يغرى الأرغن المجلجل فيرسل

إلى أعضاء الكورس أسفل ذوى الأصوات الشجية

صوت الصلاة المتصاعد والأناشيد العذبة

لعلهم بألحانهم التى تشنف أذنى

أذوب من جرائها فى الوجد والهناءة

فتجلب السماء والنعيم أمام ناظرى.

With antic Pillars massy proof

And storied windows richly dight,

Casting a dim religious light.

There let the pealing Organ blow,

To the full voic'd choir below,

In Service high and Anthems clear,

As may with sweetness, through mine ear,

Dissolve me into ecstasies,

And bring all Heav'n before mine eyes.

(158-166)

لقد أعادنا هذا المشهد قبل الأخير مرة أخرى إلى الصور الرئيسة التى أصبح الوصول إليها هو الدافع إلى جهودنا التفسيرية. إن العابد فى فناء الدير يتخذ الوضع الذى اتخذته من قبل الراهبة الحالمة. وهو مثلها تجسيد ممتاز للسلام والهدوء وعرائس الشعر والفراغ الوادع والملاك المتأمل. حتى نمط اللعب بالكلمات هو النمط نفسه الذى اختبرناه فى الأبيات الافتتاحية ودفعنا للقيام بالتمييزات نفسها التى قمنا بها عندئذ. إن التمييز الرئيس هو الذى قمنا به بين نوعين من الإدراك الجسدى والروحى ، وكلاهما يشتركان فى نمط واحد من المفردات ، ولكن هذه المعرفة محددة المكان إلى حد لا تملك معه إلا أن تكون واعيًا بمجالى الإحالة فيهما. ففى البيت ١٦٠ تصبح الصفة المهيمنة هى "خافت" ولكن البيت ١٦٣ ينتهى بتشديد واضح على الصفة "صاف "clear" إن الصدام نفسه واقع بين الظرف "أسفل " below فى البيت ١٦٢ الذى يشير إلى وضع الأرغن و الكوروس ، وبين الصفة " high المتصاعد" فى البيت ١٦٣ . والصدام فى الحالتين واضح ؛ لأنه بينما يقابلنا هذا الصدام نفهم أن high و clear لا يشيران إلى مقولات فضائية وحسية ولكن إلى مقولات روحية. ولكن لما كان هذا الفهم قد جاء بعد تتابع تكون فيه المقولات الفضائية فاعلة فإنه يصبح علامة على الانتقال من الفضاء الخارجى إلى الفضاء الداخلى. وقد تم تكملة هذا الانتقال عن طريق المجاورة الواضحة فى الأبيات ١٦٤ ، ١٦٦ بين "عبر ناظرى" و "أمام ناظرى " before mine eyes ولا توجد فى القصيدة كلمة أكثر تشديداً من كلمة "عينى " eyes" إنها علامة على نهاية بيت أو دوبيت أو مقطع وبينما نقرؤها ، نعرف ، بكل التأثير الذى يمارسه كل شىء تعلمناه ، أنها لا تفهم بمعناها الحرفى ، وأن العين هى عين العقل (الخيال) التى تفتح الآن ، كما فتحت أكثر من مرة قبل ذلك ، على ضوء يعمى العيون من فرط سطوعه. و يلاحظ محررا قصائد

ملتون في طبعـتها المزيدة والمنقـحة بشأن هذه النقطة أن "ملتون" إنما يلخص عملية التعلم الذاتي برمتها التي وصفها في القصيدة" [١٨]؛ ولكن أيًا كان ما ذكره ملتون في قصيدته (وهي أمور خضعت لجدال واسع) فإن عملية التعلم إنما قد حدثت في عقل القارئ.

ودفعًا لسوء الفهم أقول إني لا أقدم هنا تفسيرًا للبنسروزو وإنما أسعى من خلال المجادلة أن أثبت أن التفسير هو النشاط الذي تدفعنا إليه القصيدة ، وأن هذا هو الذي يميزها عن الألجرو. بيد أنه من ناحية أخرى لا ينبغي أن نفضل قصيدة على أخرى ، فالقصيدتان كلتاهما تحققان الانسجام في الخبرة مع أدوات الفكرة. إن الشعراء الملحميين في البنسروزو يغنون "لأكاليل النصر المعلقة... (١١٨)، ومن ثم فهم يغـنون للمـباريات التي تسـفـر عنهـا أمـور أكـثـر خطرًا من تصـفـيق الحـسـان وتشجيعهن. فبدلاً من العفريت المستأنس الذي ينجز أعمال المطبخ لقاء " سلطانية القشدة " تنبئنا البنسروزو عن الشياطين التي لسطوتها قبول واضح / لدى السماء أو لدى الأرض." [١٩] . وتلك هي القوة التي يستعرضها أورفيوس عندما يهزم أفلاطون في بيت تمنحنا مقاطعه المنبورة شعورًا بالإلحاح وهو شعور لا تمنحنا إياه الألجرو: "وجعلت الجحيم تمنح ما كان يبحث عنه الحب." (١٠٨). And made Hell grant what love did seek

إن غناء أورفيوس مثل كل شيء آخر في البنسروزو ، له غاية كما أن له نتيجة ، ووجود الغاية والنتيجة هو ما يميز جهودنا النقدية كقراء. إن الانسجام قائم بين الأنشطة في القصيدة وأنشطة قرائها ، وينطبق هذا أيضًا على الألجرو. كما أن هذه الأنشطة تتحد جميعًا في بيت واحد وهو البيت (١٢٠) "حيث المقصود أكثر مما تجابهه الآذان." إن المقصود في البنسروزو أكثر حقًا مما تجابهه الآذان التي سمعت ، وهي آذان لا يطلب منها مجرد الإصغاء إلى متوالية من الأصوات ، بل إيجاد الصلة بين هذه الأصوات بغية الوصول إلى جملة معقدة من الدلالات الكامنة. إن هذا الجهد الذهني المستمر وجهد التوفيق والتعميم والتجريد هو الذي يتعهد أن يقوم به المفكر في الأبيات الختامية للقصيدة :

لعلى أجلس وأتأمل كل شيء

كل نجمة تسطع فى السماء ،

وكل نبتة ترشف الندى ؛

ولسوف تزداد خبرتى الماضية

فتغدو شيئًا كأغانى الرسل.

Where I may sit and rightly spell

Of every star that Heav'n doth shew,

And every Herb that sips the dew;

Till old experience do attain,

To something like Prophetic strain.

(170-174)

إن التأمل معناه التفسير ، فك المغاليق ، تفسير المعميات ، إطالة التفكير ، التورط فى تلك الأفعال التى تطلبها القصيدة من قرائها. إذن هناك نقطة أخرى تلتقى عندها القصيدتان ، وهى فى النهاية نقطة تناقض. فالقارئ والمتكلم يتحدان فى كليهما من خلال الأفعال التى يؤديانها أو لا يؤديانها. ففى البنسروزو ، كما يلاحظ بردجت ليونز Bridget Lyons، نكون مدركين - دائمًا - بوعى تمر من خلاله ظواهر الخبرة لكى تتم تنقيتها.[٢٠] . بمعنى آخر نكون مدركين لوجود عقل فاعل فى القصيدة ، ووعينا هذا يتخذ شكل مساواة الجهود. من ناحية أخرى نجد أن الألجرو تلفت النظر إلى غياب هذا العقل ، وعلى ما يبدو كأن المنزل قد أصبح خاويًا. إن ضمير المتكلم يظهر قبل الدوبيت الأخير وتتبعه مباشرة تلك الأبيات التى كانت مناسبة لمراسلات ملحق التايمز الأدبى . Times Literary Supplement إنها بدورها قابلة للتفسير باستمرار على كل الوجوه حتى إن أى معنى لوجود مستمر مسيطر يضعف

بالتدريج ؛ ولا يزداد هذا الوجود قوة عند ظهور المتكلم من جديد فى البيت ٦٩ بوصفه عينًا محررة من الجسد: "فى التو عيناى وقعتا على مسرات جديدة . "حتى هذا التطابق المجازى يصبح بعيداً عن الوضوح عندما يتم استيعابه فى تأمل حول " العيون المجاورة" (تبدأ المتوالية من أنا إلى عين إلى عيون ,from I to eye to eyes) التى قد تكون هناك أو لا تكون. إن الغموض نفسه فى الإحالة والتتابع يقضى على إلحاح الفكر المنطقى المتصل ، وهو الذى يحول أيضًا بيننا وبين أن نعثر فى القصيدة على فكر منطقى ، وفى غياب وعى يكون وجوده فاعلاً ومتصلاً ويمنح القصيدة وحدتها العضوية نعجز عن القيام بهذه المهمة أى عن منح القصيدة وحدتها العضوية. فإذا خلا البيت من قاطنيه فلا جرم أن نكون نحن فى إجازة أيضًا.

نرى - إذن - أن المتكلم يتماهى مع القارئ فى القصيدتين كلتيهما ، ويطرح هذا التماهى إجابة جديدة عن سؤال قديم: من يكون أو ما هو الألجرو و البنسروزو؟ إن الألجرو والبنسروزو هما القارئ نفسه وهذا يعنى أنهما يشيران إلى حالات من الوجود يدركها القارئ فى استجابته للقصيدتين اللتين تحملان هذين الاسمين. إن الخصائص الشكلية والموضوعية thematic لكل قصيدة منهما تتصل بمعناها اتصالاً وثيقًا ، لا لأنهما يعكسانه ؛ بل لأنهما يدفعان القارئ إلى القيام بنشاط خاص. خلاصة القول إن القصيدتين تعنيان الخبرة التى تمنحانها ، ولأنهما تعنيان الخبرة التى تمنحانها فإن الصيغ الشرطية التى تظهر فى آخرها صيغ زائفة.

هذى المسرات إذا استطعت منحها،

معك المرح سوف يقيم.

هذى المسرات تمنح كآبة،

وأنا معك سأختار الحياة.

These delights if thou canst give,

Mirth with thee I mean to live.

These pleasures Melancholy give,

And I with thee will choose to live.

هذه الصيغ الشرطية زائفة ؛ لأن الشروط التى تحددها هذه الصيغ قد أنجزتها فعلاً . فالمتع والمسرات للمرح والكآبة هى الآن متعنا ومسراتنا ؛ لأننا كنا تحت تأثيرها أثناء فعل القراءة ذاته.

وفى النهاية أحب أن أتحول من القصيدتين للنظر فى المعانى الأكثر خطراً فى تحليلى. ولكى أكون أكثر تحديداً أريد أن أطرح سؤالاً: ما الذى يفضى به إجراء يركز اهتمامه على خبرة القارئ ؟ أولاً وقبل أى شىء يمكن لهذا الإجراء أن يتصدى لتناول الألجِرو ، التى كانت فى كثير من الأحيان تستعصى على المفردات النقدية الأخرى. وهذا لا يعنى فقط أن خبرة الألجِرو لم تكن متاحة ، ولكنه يعنى أيضًا أن القراء الذين امتلكوا تلك الخبرة قد أكرهوا بسبب الفرضيات النظرية على أن يعبروا عنها بلغة مجازية غامضة أو التقليل من قيمتها. والحق أنى لا أرى مبرراً لنقد شكلى، يعنى أساسًا بالتركيب بوصفه المعيار وبوصفه شرط القراءة الجادة ، أن يقبل تحليلى للألجِرو . فقراءة الشعر عند الناقد الشكلى تساوى النظر بل المشاركة فى الصنعة والجهد اللذين أنتجاه. إن القصيدة التى تستدعى شيئًا من هذا الاهتمام الشكلى عرضة للشك فى سلامتها. فعندما قرأت هذا البحث أول مرة فى اجتماع عام وقف أحد الحاضرين وسألنى بشىء من السخط: لماذا كنت أهاجم الألجِرو ؟ وهو لا يدرك بالطبع أن الوصف الذى لا يعين على ربط أجزاء القصيدة بعضها ببعض ، بل يزيد فى فك أطرافها وأجزائها يمكن أن يكون تقريظًا لها. وأتصور أننا يمكن أن نتعلم شيئًا فى هذا الخصوص من التحقيق الذى ظهر مؤخراً حول قصائد ملتون فى طبعتها الجديدة المحققة ، فغير مرة يلاحظ المحققان وجود ألغاز تفسيرية ، وغير مرة يفضى بهما البحث عن دليل إلى نتيجة غامضة. إن مسألة من يدنو من النافذة فى البيت ٤٦ تشغل أربع صفحات من المناقشة وتنتهى باختلاف فى الرأى بين المحققين. وينتهى الجدال حول الصيغ البديلة للبيت ١٠٤ بالتسليم بأن الصيغتين تنطويان على غموض فى التركيب وهو أمر يوحى بدرجة ما من اللامبالاة (ص. ٢٥٩) . (هل هى اللامبالاة حقًا؟) ! حتى العبارة اليسيرة "يحكى حكايته" فى

البيت ٦٧ "وكل راع يحكى حكايته" عرضة ، كما يخبرنا المحققان ، لتفسيرات بديلة (٢٨٧) ؛ ولكن بعد استعراض هذه التفسيرات نقرأ أن "كل ما نستطيع التأكيد عليه هو أن الرعاة كانوا جالسين (٢٨٨) وأى شىء آخر" يجب أن يقرره القارئ بنفسه (٢٨٩).

والواقع أنه لا يحتاج إلى أن يقرر شيئًا ، وأن مواطن الغموض هذه وغيرها قد قصد بها ألا يشعر القارئ بأى ضغوط عليه لكى يبحث عن المعانى التى يبحث عنها المحققان. إن المحققين يبحثان أكثر من مرة عن دليل على القراءة التى يطرحها هذا المقال (على سبيل المثل يفسرون كلمة "عابث " wanton على أنها "شىء لا تحكمه خطة أو هدف" وكلمة "طائش "giddy على أنها " عاجز عن الانتباه الثابت" ، ولكنهما عاجزان عن الفهم المقنع ؛ لأنهما ألزما نفسيهما بمعيار واحد وهو معيار الوحدة الشكلية (التى هى فى الأساس معيار الوضوح المعرفى). وكما يتضح بعد ذلك نجد أن هذا المعيار بالذات هو المعيار الخاطئ حين نطبقه على قصيدة مثل الألجرو نشأت فى غضون ما أسماه « توماس روزنماير » Thomas Rosenmyer مؤخرًا "الذوق الانفصالى disconnective decorum الذى يتميز به الشعر الرعوى الثيوقريطى[٢١] . (*) وهذا الذوق كما يشرحه روزنماير مرتبط "بفهم لعالم يفتقر للاستمرارية ، لعالم يتكون من وحدات منفصلة ، كل منها له نكهته الخاصة" (ص. ٤٦). إن القصيدة التى تتجلى فيها هذه الخاصية تستجيب أكثر ما تستجيب للتحليل الذى ينظر إليها على إنها " تركيب فضفاض من عناصر مستقلة ،" لأن "الشاعر لا يفصح إلا بالقليل من المعلومات ... من أجل التماسك" (ص. ٤٧). ويستمر " روزنماير " قائلاً إن القصيدة تفتقر إلى حبكة حتى نستطيع حمايتها "فى وجه التعقيدات والتركيبات التى ... تحدثها الحبكة دائمًا." (ص. ٤٨) ثم يخلص إلى القول: " وتكون النتيجة أن يصبح الافتقار للبراعة فى الصنعة قد جاء دون سبب منطقى ، بل هو افتقار لذاته ، مما يعنى أيضًا الصعوبة فى تفسيره" (ص. ٤٨).

(*) نسبة للشاعر اليونانى ثيوقريطس Theocritus الذى عاش فى القرن الثالث قبل الميلاد . (المترجم)

وأنا أزعم أن التحليل القائم على خبرة القراءة قادر على تفسيره ؛ لأنه لا يرتبط بنزعة تقييمية توجه طرائق عمله وتطغى عليها.

إن هذا النجاح (إذا اتفقنا على أنه نجاح) يمكن فى النهاية رده إلى قدرة كبيرة أستطيع أن أدعيها للتحليل الذى يعتمد على خبرة القراءة : لأنه يوفر أساسًا وطيدًا لحل المعضلات النقدية. وكما جادلت فى موضع آخر، لا تستطيع الإجراءات الشكلية إيجاد الحل الحاسم لأى شىء ؛ لأنه فى غياب تقييد الانفعالات يصبح التناسق الذى يمكن ملاحظته فى النص عرضة للتفسير على أكثر من وجه[٢٢] ولكن إذا كان محور التفسير هو خبرة القارئ ، فإن وصف هذه الخبرة سيصبح فى ذات الوقت تفسيراً لمادتها التى انطلقت منها. وبدلا من عمليتين (الوصف والتفسير) تكون الصلة بينهما محل شك ، تصبح هناك عملية واحدة ، وتكون النتيجة أن الكثير من الاتجاهات التى قد تحدد القيمة بطريقة لامبالية يتم التخلى عنها.

وكمثال أخير ، لنفكر فى السؤال الذى يطرح كثيراً حول الألجرو والبنسروزو: هل يمكن أن نفضل شكل الوجود الذى تطرحه قصيدة على شكل الوجود الآخر الذى تطرحه القصيدة الأخرى ؟ وهذا السؤال بالشكل الذى يطرح به عادة سؤال فضائى spatial يمكن الإجابة عليه عندما ندرس القصيدتين بوصفهما شيئين ونحصى المواقف أو الأحكام التى تحتويان عليها. ونحن لا ندهش حين نكتشف أن هذا الإجراء لم يؤد إلا إلى مزيد من الاختلاف والخصومة. على أننا إذا حولنا السؤال الفضائى إلى سؤال زمانى فإننا سنحصل على الفور على إجابة بعيدة عن الغموض؛ لأن الأفضلية أو الاختيار لا يصبح قضية. إن الضغط فى اتجاه الاختيار هو من خلق فرضيات النقاد الذين يصنعونه. و رغم ذلك نجد أن خبرة القصيدتين لا تمارس مثل هذه الضغوط ؛ لأنه فى ترتيب قراءتهما، لا تظهر الحاجة للحكم والتمييز إلا فى البنسروزو [٢٣]. ولو عكسنا هذا الترتيب ، لكان الوعى التأملى الذى تشجع عليه البنسروزو عاملاً على التشجيع على اتخاذ موقف نقدى تجاه الفتور فى المعنى الذى يميز الألجرو ، ولعجزنا عن قراءة تلك القصيدة بهذه البراءة (غياب المسئولية) التى هى موضوعها. فالترتيب الحالى ، وهو الترتيب الذى يقصده ملتون يسمح بأن تكون

تجـربة قراءة الألجِرو "خـالية من المـتـعة المسـتنكرة ،" وعندئذ فـقط تقـدمنا لمتـعة أخرى (بمنحنا تجربة أخرى) لا تنكر التـجربة الأولى كثيراً مثلما تمحوها من الذاكرة. ويختتم " ألِن " مقاله الممتاز عن القصديتين بالحديث عن "المرور الذى لا يتوقف من موقع خبرة إلى آخر. (٢٤)" إن هذا المرور وليس أى حكم ما بعد وقوعى after-the-fact يمكن للمرء أن يطلقه عن القصيدة ؛ هو الذى حاولت أن أصفه.

الهوامش

هذه نسخة مزيدة من بحث ألقيته فى الأساس فى الدورة السادسة لمؤتمر رابطة اللغة الحديثة Modern Language Association، ديسمبر ١٩٧١ .

(١) V. B. Halpert, "On Coming to the Window in L'Allegro," Anglia, 81(1963), 200.

(٢) Edith Riggs , "Milton's L'Allegro, 41-50," Explicator, 23 (February, 1965), item, 44.

(٣) Cleanth Brooks and John E. Hardy , Poems of John Milton (New York : Harcourt, Brace, 1951), p. 156.

(٤) Lines 46-48. The text used throughout in from John Milton : Complete Poetry and Major Prose, ed. Merrit Y. Hughes (New York: Odyssey Press, 1957).

(٥) For a similar Point, see Leslie Brisman , "'All before Them Where to Choose': 'L'Allegro' and 'IL Penseroso,' "Journal of English and Germanic Philology, 71 (April 1972), 239.

(٦) "Sturcutural Figures of L'Allegro and IL Pensoroso," in Milton: Modern Essays in Criticism, ed. Arthur E. Barker (New York: Oxford University Press, 1965), p. 61.

(٧) The Well Wrought Urn (New York: Reynal & Hitchcook, 1947) , p. 54.

(٨) J. B. Leishman, "L'Allegro and IL Pensoroso in Their Relation to Seventeenth-Century Peotry, " Essays and Studies 1951, n.s. 4 (1951), 5.

(٩) D. C. Allen, The Harmonious Vision (Baltimore: John Hopkins University Press, 1954) p. 6.

(١٠) Five Pens in Hand (New York: Doubleday, 1958), 39.

(١١) Hubert F. West, Jr., "Here's a Miltonic Discovery ...," Renaissance Papers, 1958, 1959, 1961 (Columbia: Southwest Renaissance Conference), p. 75.

(١٢) لاحظ هذا الافتقار إلى الترابط فى التفاصيل ف. و. باتسون فى كتابه : الشعر الإنجليزى : مقدمة نقدية ١٩٥٠ ص. ١٥٩ إذ يقول: "لا جدال فى أن اللون الخمرى ليس هو الصفة التى يمنحها المرء للمروج ... وليس اللون الرمادى هو اللون المناسب للأرض المحروثة." ولكن باتسون يمضى بعد ذلك فى الخروج بالنتيجة الخطأ إذ يقول: "لابد أن ملتون كان يضع فى حسبانه حقلاً حقيقياً ممتلئًا بالزرع." وأنا أود أن أقول عكس ذلك ، إن ملتون أراد أن يبعد عينى القارئ بعيدًا عن معاناة رؤية حقل حقيقى.

(١٣) See James Hutton, "Some English Poems in Praise of Music," English Miscellany, 2 (1951), 46.

(١٤) Robert Graves, "John Milton Muddles Through," New Republic, May 27, 1957, p. 17.

(١٥) لا أقصد أن الكلمة نفسها كان يمكن ألا تظهر فى الألجرو ، ولكننى أعنى أنها كان يمكن أن تظهر بكل قوتها المنطقية. كان يمكن أن تظهر لو أنها عملت (مثل "بينما" فى البيت ٤٩) بطريقة بحيث تومئ إلى تتابع لم يكن موجوداً فى الواقع. ولا أود أن يفهمنى القراء بأننى أقترح أن وجود كلمة ما أو غيابها يمكن أن يتصل بشكل مباشر (أى آلى) بوجود أو غياب تأثير معين. إن تحديد التأثير يتطلب دائمًا أن نأخذ فى الاعتبار السياق الخبراتى كله.

(١٦) The Harmonious Vision, p. 10.

(١٧) Ibid.

(١٨) تفسير قصائد جون ملتون فى طبعتها المحققة ، المجلد الثانى حرره كل من أى. س. ب. وودهاوس ودوجلاس بوش (نيويورك : مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٧٢) ، ويزيد المحققان فيقولان " إن الهدف هو أن تقرأ فى ضوء البداية لا سيما فى ضوء البداية التى زودتنا بها صورة تأمل الملاك المجنح عندما نفهمها فهمًا كاملاً." وإنجاز هذا الفهم الكامل هو شكل ومضمون خبرة القراءة.

(١٩) را البيتين من ٩٥ إلى ٩٦، من تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المحققة ص. ٣٢٤- ٣٢٦ لمزيد من المناقشة للرموز الخاصة بالقوة التى اجتمعت فى هذه القطعة.

(٢٠) Voices of Melancholy (London: Routledge and Kegan Paul, 1971), pp. 1 51-156. ويمضى البروفسور ليونز فى توضيح أن الشخصية المركزية فى البنسروزو يتخيل نفسه "موجوداً فى الزمن" (ص. ١٥٢) ومن ثم يعيش فى عالم من "الإمكانية الاختيارية" (ص. ١٥٥). ومن جهة

أخرى فإن الشخصية المركزية فى الألجرو "تعيش فى عالم من يوم واحد حيث تتعاقب خبراته المتخيلة الواحدة تلو الأخرى بوصفها حوادث أو مشاهد منفصلة غير مترابطة (ص. ١٥٢). وقد كشف لزلى بريزمان عن ملاحظات مشابهة فى مقال له بعنوان " All before Them Where To Choose.

(٢١) Thomas G. Gosenmeyer, The Green Cabinet (Berkeley: University of California Press, 1969), p. 53.

(٢٢) "What is Stylistics and Why Are They Saying Such Terrible About It? " (Chp. 2, above).

(٢٣) انظر كتاب بريزمان السابق " ,"All Before Them Where to Choose ص. ٢٢٩: "إن الحكم والتمييز كليهما قد يفهمان على أنهما اختياران ، ولكن الاختيار لا يتحقق إلا عندما ينتقل المرء من الأول إلى الثانى.

(٢٤) The Harmonious Vision, p. 23.

الفصل الخامس

حقائق وأوهام : رد على رالف رادر

[أتاح لى مقال رالف رادر Ralph Rader فى مجلة التحقيق النقدى Critical Inquiry أن أدافع ، بل أراجع مذهبى فى التحليل القائم على استجابة القارئ . لقد كنت مشغولاً بصفة خاصة بفصل خبرة القارئ عن البنية الشكلية للنص ، وذهبت إلى أبعد من ذلك حين أكدت على أنه بدلاً من الانطلاق من الوحدات الشكلية فإن تحليلاتى كانت مسئولة عن ظهور الوحدات الشكلية إلى الوجود. المشكلة فى هذا التأكيد أنه يقلل من نقدى لرادر ؛لأنه يسمح لفرضياته أن تملى عليه ما يراه ، وفى الفقرة الختامية كنت مضطراً إلى أن أعترف بأن كل ما قلته حول إجراءاته ينسحب أيضًا على إجراءاتى. باختصار، أصبحت فعلاً أستعد للتخلى عن دعوى التعميم والموضوعية وأستبدل بها الدعوى الأضعف حجمًا ... والتى يصعب الدفاع عنها فى النهاية والمتمثلة فى أن طريقتى كانت ضربًا من الخيال الأفضل. كنت عندئذ أغازل نسبية لا تنمحى إلا عندما أتاحت لى نظرية الجماعات المفسرة ، القائمة على أساس وطيد من الاعتقاد ، أن أبقى على الفرق بين الوهمى والحقيقى عندما نفهمه على أنه فرق مواضعاتى خاص بالجماعة وليس متجذراً فى الطبيعة والأبدية.]

يتأسس نموذج رالف رادر فى النشاط الأدبى على نظرية المقصد. فهو يعتقد أن العمل الأدبى تجسيد لفعل معرفى "congnitive act"[١] وهو فعل يوصف بعبارات متباينة: "مقصد تركيبى موجب positive constructive intention " (Fact, p. 253)، "مقصد إبداعى عام overall creative intention" (Concept, p. 86)"، و "مقصد شامل

"coprehensive intention" (Concept, 88)، فحين تقرأ العمل الأدبى فإنك تؤدى "فعلاً معرفيًا قائمًا على استجابة act of cognition." (Fact, 250) وهذا الفعل فى الواقع هو الفهم لهذا المقصد العام ، تعيين "معنى متسق دلاليًا ، للعمل الأدبى -sing gle coherent meaning ." (Concept, p.86). إن الفعلين كليهما - التجسيد والتعيين - هما فى النهاية أداءان غير متبوعين بأداء آخر. إنهما نهايتان أولاً بمعنى أن المقصد العام هو النهاية التى يجب أن يكون كل شىء فى العمل الأدبى بالنسبة لها إسهامًا ، وأن فهمهما شىء يفعله القارئ فى النهاية (أى نهاية جملة أو فقرة أو قصيدة).

إن " رادر " يقدم هذا النموذج كما لو كان وصفيًا ، كما لو أن هذا النموذج جعل من قواعد السلوك الواضحة التى نتبعها دون أن نخطئ ، القواعد التى تصلح أساسًا لقدرتنا الضمنية الحدسية" ، (Fact, p. 249)- على إحداث القصد واسترجاعه. ولكن النموذج فى واقع الأمر نموذج توجيهى ؛ لأنه وبطريقة عفوية تمامًا ، يحد من هذه القدرة ذاتها بطريقة متعسفة؛ فالكتاب مقيدون بمقصد تركيبى موجب واحد لا أكثر فى كل وحدة ، بينما يقتصر جهد القراء والمفسرين على اكتشافه: أى شىء لا يتصل بهذا الاكتشاف أو يتداخل معه يكون متهمًا بأنه غير موجود (إن رادر يعلن فيما بعد أن مثل هذه الاستنتاجات " لم يتم التعبير عنها بالفعل") وأما إذا تعذر إنكار وجودها فإنها تسمى نقصًا أو خللاً . " نتيجة غير مقصودة وسلبية ويتعذر تفاديها للمقصد التركيبى الموجب للفنان" .(Fact, p. 253) إن مقولة "النتائج السلبية غير المقصودة" مقولة مدهشة. ففى كل مرحلة سوف يتم ملؤها بما يمكن ألا يتسق مع ما حكم عليه " رادر " بأنه المقصد التركيبى الموجب ؛ إنه مكان للتخلص الآمن من كل ما لا تسمح به افتراضاته أو تقره أو تثبت شرعيته. وهى نظرية ، كما يقول " رادر" ، جامدة (Fact, p. 246) ولكن هذا الوصف ليس بالبراءة التى يريدنا " رادر " أن نفهمها به؛ لأن الجمود يحمى بدلاً من أن يختبر فرضيته باستبعاد أى شىء من شأنه أن يتحداها . ويظهر هذا فى الكلمات التى يستخدمها هو نفسه: "الوضوح .. يطغى على أى اعتبار تفسيرى آخر ((Fact, 252) يجب التخلص من "مواطن التنافر ، والغموض (Fact, p. 86) فالتفسير معناه التخلى عن

تعيين المعانى فى العمل الأدبى .(Fact, p. 25) وهذه الجملة الأخيرة مثال على الطريقة التى تصبح فيها المفاهيم التى تبدو تأييداً مستقلاً لفرضية " رادر " صياغات أخرى لها فى واقع الأمر. إن الكلمة التى وردت فى صيغة الحال pleasurably ومعناها "على نحو مرض " تقدم تسويغًا إضافيًا لتحقيق خطة استبعاد المعانى. وهذا ، بالإضافة إلى مزاياه الأخرى ، شىء مرض على نحو مستقل إلى حد ما. ولكن الرضا بالنسبة لـ " رادر " يساوى غياب التدخلات والغموض أثناء القراءة أو التفسير ؛ أى بدلاً من تسويغ خطته أعاد تعريف الكلمة حتى تتوافق مع أهدافها، فالقارئ لا يختبر الرضا إلا إذا استبعدت المعانى غير ذات الصلة ، وأى تعريف آخر للرضا لا يؤخذ فى الاعتبار ليس لأنه قد تبين أنه بعيد عن الصحة ، ولكن لأنه قد يستخدم فى القبول بخبرات مختلفة عن تلك التى يقر بها " رادر ".[٢] إن المنهج يعمل ؛ لأنه لا يملك غير أن يعمل ، ولأن لغته فى المدح أو القدح كامنة ومتماهية مع التعريفات التى تطلق إجراءاته. إن رادر نفسه يعلن فى تقرير كامل وحذر حول افتراضاته:

إن فهمنا للأدب والمتعة التى نمتاحها منه ... إنما تستمد من ... استيعاب استدلالى شامل للمقصد الإبداعى الشامل للمؤلف فى العمل ، الذى يتيح لنا أن نستبعد أثناء فعل القراءة أية عواطف محتملة أو مواطن غموض لا يمكن حلها فى إطار تذوقنا للتماسك الدلالى للكل. (Concept, 86)

إن الكلمة الوحيدة التى تبدو فى غير محلها هنا هى كلمة "يتيح" وكان أحرى به أن يقول "يوجه" أو حتى "يتطلب" لأن هذا التعريف للمتعة هو أيضًا خطة (جملة من الأوامر السلطوية) يقصد بها إنتاج الأوصاف فقط التى تفى بشروطها.

وفى غير موضع يتهم رادر ما أقوم به من نقد بالجمود وعدم المرونة ، وعلىَّ الآن أن أرد التحية بأحسن منها. على أن هذا الجمود (أو عدم المرونة) لا يسفر ، كما يزعم ، عن أى "اقتراب من الحقيقة" .(Concept, p. 246) إنه ، أى الجمود ، فعل سلبى معوق وليس إجراءً كشفيًا استشرافيًا. وهو يقول إنه ، أى النقد الذى أكتبه ،

يعمل من خلال فرض التعميم على أكبر مساحة من الحقيقة بغرض دحضها المحتمل بعد ذلك. فكلما كانت الحقائق المستقلة التى تستلزمها المقدمات المنطقية العامة متفاوتة ، أمكن الزعم بأن هذه المقدمات المنطقية تعكس البنية الأساسية الفعلية للحقيقة." (Fact, p. 246) على أن الدحض المحتمل قد لا يحدث ؛ لأن التعميم قد تم بإعادة صياغة الحقائق تأسيسًا على مفهومه للتعميم. فالمقدمات المنطقية العامة لا تستلزم شيئًا غير نفسها ، والبنية التى تكشف عنها هذه المقدمات هى بنية صياغاتها هى. انظر على سبيل المثال مناقشة « رادر» لما يسميه "الحقائق التى يمكن تعيينها على نحو مستقل لخبرتنا الأدبية." (Fact, p. 246) وهذه الحقائق نوعان: الحقائق المباشرة والحقائق غير المباشرة (الإشكالية). إن الحقائق المباشرة تظهر فى سياق الاتفاقات التى نشأت عبر التاريخ الأدبى ، اتفاقات حول معنى الأعمال الأدبية ، حول القيمة النسبية للأعمال والمؤلفين ، حول ما هو أدبى وما هو غير ذلك ، وكذلك حول شروط العضوية فى نوع أدبى بعينه.[٣] أما الحقائق غير المباشرة فهى تلك التى تكمن فى سياق الاختلافات ، وفى ما لم يتم تفسيره بعد من خلال التفسيرات السابقة. إذن يمكن التمييز بين الخبرة الأدبية؛ خبرة تشجع تحديد معنى واحد متسق من الناحية الدلالية "أو" مقصد إبداعى شامل " وخبرة أخرى لا تفعل ذلك. ولكن نموذج رادر لا يسمح إلا بالخبرة الأولى ، وفى وسعنا أن نتنبأ بأن الأخرى سوف تجد من يثبت عدم وجودها كلية ، أو يقرر وجودها ويزعم أنها شر كلها (أو إنها عيب فى التحليل). يحدث هذا فى الغالب دون تردد عندما يقال إن الحقائق غير المباشرة علامات على الإخفاق .(Fact, p. 247) إن الدليل على النجاح من ثم يكون بإقصائها. (ثمة تشابه تام فى الجوهر بين إجراء رادر التفسيرى وتصوره لطريقتنا فى القراءة ، أو ما ينبغى أن تكون عليه طريقتنا فى القراءة) ، وقد تم هذا بالفعل فى صفحة ٢٥٣ عندما تم اكتشاف – وأعتقد أن القارئ بدأ يخمن – أنها "النتيجة السلبية غير المقصودة والحتمية لمقصد الفنان الاستدلالى." ومرة أخرى يعمل المنهج من خلال الإبقاء على ذاته، من خلال إعادة اكتشاف الانحيازات التى تشكل جوهره فى جملة إضافية من المصطلحات. وإتاحة الفرصة "للحقائق غير المباشرة للوجود" إما بوصفها دليلاً على خبرة مختلفة بصورة مقبولة ، أو بوصفها عوامل تشوش على

النظرية ، معناه أن يتعرض تصور رادر للأمور للخطر ، ومن ثم لا يسمح لها بالوجود.

إن " رادر" يقدم هذا التصور وكأنه تصور صحيح من الناحية الموضوعية ، فتصوره يتأسس على "الحقائق التى يمكن تعيينها بطريقة مستقلة" ويفترض أنه يقيم الدليل على وجودها ؛ ولكنه يسلم بصحتها فى الواقع وبالمنطق نفسه الذى يصور رفضه للنظرة التعديلية لرحلات جاليفر الكتاب الرابع؛ Gulliver's Travels, book 4 الاعتراض الواضح على النظرية التعديلية يتمثل فى سخف الافتراض بأن « سويفت » إنما ابتدع لجاليفر رؤاه المخربة عن الهوينمهونمز(*) من أجل الحط من شأنهم وتشويههم .(Fact, p. 255) إن التعسف واضح فى هذا الاعتراض؛ ففى وسع المرء أن يدلل على تفسير لرحلات جاليفر يكون فيه الهوينمنز هدفًا للانتقاد ، وأن يعلن بالوضوح نفسه أن التفسير بكلمة سخيف لم يكن ليسفر عن مثل هذه المناقشة. وبالطريقة نفسها فى وسع المرء بالتأكيد أن يطرح ، كفرضية ، نموذجًا للقراءة والكتابة تمت من خلاله استعادة المقاصد المجسدة على نحو بعيد عن الالتباس. بيد أن هذا الطرح لا يعنى إعلان شرعية هذه الفرضية على أنها تصور موضوعى لخبرتنا الضمنية (بوصفها حقيقة يمكن تحديدها بطريقة مستقلة) وحين ننطلق منها إلى أفعال التفسير والتقييم لا نكتشف الحقيقة ، ولكننا نعيد اكتشاف التصور الذى قررناه للحقيقة. إن الآلية التى تساعد على استمرار القرار وتحميه تتمثل فى مقولة "النتيجة غير المقصودة." التى تتسع لما لا يتفق على نحو كاف مع ما أسماه رادر "المقصد الاستدلالى الموجب" . إنه منهج عجيب ، إذ يتصف بالجمود وذاتية التحكم فى الوقت نفسه (بالنسبة لشكل هذا الجمود) ولكنه ليس انعكاسًا للحقيقة بأية حال:

ماذا يعكس إذن؟ أعتقد أن الإجابة هى أنه يعكس رغبة أو أمنية بسيادة حالة معينة (مقاصد مفردة مفهومة جيدًا). وأنا أؤكد أن هذه هى الحقيقة الوحيدة فى نظرية رادر؛ حقيقة الطريقة التى يرى بها الأشياء ، الحقيقة المتصلة بتصميمه

(*) فى رواية سويفت « رحلات جليفر » سلالة من الخيول التى تتمتع بعقول ومناقب بشرية . (المترجم)

على إعادة تدوين رغبته ، يمكن للمرء أن يسميها وهما - فى كل مرحلة من مراحل العملية النقدية.

وأعود الآن إلى نقد رادِر لنظريتى وتطبيقاتها ، رغم أن دفاعى (أستخدم هنا الكلمة الخطأ تمامًا) قد ورد ضمنًا على الأقل فى الصفحات السابقة. لقد قلت إن كل ما لا يناسب افتراضات رادِر يصفه بالوهم أو العيب الشائن. وبدلاً من البحث عن دليل معاكس يقوم رادِر بالتخلص من كل ما لا يناسب افتراضاته إذ لم يكن بإنكار وجوده فبرده إلى مقولة "النتائج السلبية غير المقصودة". وأحد الأشياء التى سعى رادِر إلى التخلص منها بهذه الطريقة هى أنا.

إن أوضح مثال على خطته هو نقده لتحليلى لهذه الجملة من كتاب توماس براون Religio Medici :

> That Judas perished by hanging himself, there is no certainty in Scripture. Though in one place it seems to affirm it, and by a doubtful word has given occasion to translate it; yet in another place, in a more punctual description, it makes it impossible, and seems to overthrow it.

> **ورغم أن مناقشتى سرت على الجملة كلها فإنى مهتم بالأساس بشبهى الجملة الأولين:**

> That Judas perished by hanging himself, there is no
>
> Certainty in Scripture.

وقد حاولت هنا أن أصف كيف تكون قراءتنا للجملة ، وجاء وصفى على النحو التالى : كان شبه الجملة الأول دعوة للقارئ للقيام بفعل تفسيرى (الذى هو أيضًا استدلال على مقصد) لنفترض أن الجملة الخبرية: Judas Perished by hanging him-self يجرى تأكيدها. والنتيجة أن القارئ يصبح على علاقة يقينية مع الجملة الخبرية (إنه يعتمد عليها) ولكن هذه العلاقة لا تصمد أمام الاكتشاف الذى يتم فى

شبه الجملة الثانية ؛ اكتشاف أن وضعية الجملة الخبرية محل شك (فى اللحظة التى تحس أنك فيها امتلكتها، تضيع) . بعبارة أخرى ما تفعله الجملة هو أنها تمنح القارئ شيئًا (وتشجعه على الاستقرار فى وضع عقلى معين) ثم تسلبه إياه (بجعل الوضع العقلى الذى استقر فيه غير متاح) ؛ وفى طريقتها تلك ، فإن هذا البعد عن اليقين) decertainizing وهى كلمة بعيدة عن الفصاحة أعتذر عنها) يتكرر باستخدام متوالية من أدوات النكرة it رحت أدعم تحليلى بلفت النظر إلى ما يمكن أن يحدث إذا غيرنا تركيب الجملة لنقرأها بطريقة مغايرة:

There is no Certainty in Scripture that Judas perished

by hanging himself.

" ليس ثمة يقين فى الكتاب المقدس على أن يهوذا هلك بشنق نفسه."

وفى هذا التعديل يتحدد الموقف الصياغى الذى نتخذه حيال الجملة الخبرية قبل أن يظهر ، إننا لم نلزم أنفسنا بموقف يكون فيما بعد عرضة للتعديل. وهذا يعنى أن وضعية التشديد لا تصبح موضع شك البتة ؛ لأن القارئ يعلم منذ البداية أنه موضع شك ؛ إنه يمنح القارئ رؤية حول الأمور وهى رؤية يتم تأكيدها بدلاً من تحديدها بما يأتى بعدها. ونلاحظ أن الجملتين لا تختلفان فى التركيب أو الدلالة ؛(٤) بالعكس فإن ما يميز بينهما هو المتوالية من الأفعال المقصودة التى يندفع إليها قراء الجملتين. وفى نطاق هذا الاختلاف أقوم بتحليلى (ليس بهذا فقط ، ولكن بالاختلافات جميعًا) ، لأن ما أسميه بنية خبرة القارئ ليس أكثر ولا أقل من هذا التتابع للأفعال العمدية (راجع الفصل الأول).

إن رادر ينتزع كلامى من هذا السياق ، إنه يبدأ هذا التحليل والنتيجة بإعلان بارع: "لا أعتقد أن هذا التحليل وتلك النتيجة التى توصل إليها فش فى الطريق الصحيح " ، ثم يقول وهو يقدم تحليله المضاد:

لا أعتقد أننا نقرأ الجملة أو أية جملة أخرى كلمة كلمة كما يفعل

البروفيسوره فش » وهو يدفع باهتماماته الدلالية الجانبية إلى طرق مسدودة حين يطيل النظر فى الأجزاء اللغوية كل على حدة... بالعكس أعتقد أنه حتى بدون السياق فى وسع القارئ أن يقرأ هذه الجملة بسهولة واضحة كما يقرأ جميع الجمل ، مفترضاً مقصداً شاملاً على أساسه تصنع الكلمات معنى متراكما . أى أنه: " ليس ثمة يقين فى الكتاب المقدس على أن يهوذا هلك بشنق نفسه. رغم أنه فى موضع يبدو أنه (أى الكتاب المقدس) يجزم به (بأنه شنق نفسه) وبكلمة ملتبسة (أى بكلمة غامضة المعنى فى الأصل أسفرت عن ترجمة تؤكد أن يهوذا شنق نفسه) ، وجد مناسبة فنقله ؛ وفى موضع آخر ، رغم ذلك ، وفى وصف أكثر وضوحًا (أى صراحة) يجعل (أى الكتاب المقدس) حقيقة الشنق بعيدة الاحتمال. إن الذهن هنا يخترق كتلة متشابكة من الإحالات التى تنشأ لا من خبرة الخلو من المعنى بل من دلالة محددة مرتبطة بإحساس بالعجز عن التعبير. (وقد نلاحظ بالمناسبة أن الذهن يعزو هذا العجز ليس إلى سخف الكاتب ، كما لو أنها جملة كتبها طالب فى سنته الجامعية الأولى ، بل إلى طبيعة تطور النثر الإنجليزى فى الوقت الذى كتب فيه الكاتب كتابه. (Concept, p. 88-89)

تتألف هذه القطعة من نقاط من اختلاف واتفاق يستند بعضها إلى بعض. تتركز نقاط الاختلاف فى كلمة " تدريجى" وفى عبارة: "أجزاء اللغة تتم دراستها على حدة:" وهما معًا يعنيان ضمنًا أن الوحدة اللغوية التى أخضعها للتحليل وحدة شكلية (كلمة ، عبارة ، جملة تابعة) وأنى أفهم القراءة على أنها إنشاء المعانى غير المترابطة التى تحتوى عليها هذه الوحدة اللغوية. (إن هذا التصور لما أفعله هو الذى يقود رادر إلى أن يصف طريقتى على أنها ("امتداد منطقى للموقف العام الذى يتخذه النقاد الجدد "). والواقع أن الوحدة اللغوية التى أخضعها للتحليل وحدة تفسيرية أو إدراكية ، وبدلا من الانطلاق مباشرة من الوحدة اللغوية فإن طريقتى تحدد ماهية هذه

الوحدات. وفى تحليل جملة يهوذا نجد أن تتابع الأفعال الإدراكية أو التفسيرية التى أصفها يتفق مع ما يسميه النحويون العبارات الأولى والعبارات الثانية ، ولكن ذلك لا يعدو كونه اتفاقًا زمنيًا ؛ فالوحدة التى أخضعها للتحليل يتم تشكلها (أو تشكل هى نفسها فى اللحظة التى يجازف فيها القارئ بتحديد نهاية تفسيرية عندما يدخل فى علاقة (اعتقاد ، رغبة ، موافقة ، اختلاف ، دهشة ، هياج حيرة ، ارتياح) مع العبارة الخبرية: (إن يهوذا هلك بشنق نفسه) وتلك اللحظة التى قد تحدث مرة واحدة أثناء الخبرة بجملة ما ، قد تحدث أيضًا مرتين أو ثلاثة أو أكثر ، بعدد الأفعال التى يحدث فيها التفسير وتحديد نهايات له ومراجعتها وتقييد معناها. ليس هناك من سبيل للتنبؤ بعدد مرات الحدوث وبالطريقة التى سيحدث بها عند إمعان النظر فى الملامح الشكلية لنص ما ؛ لأنه لا يوجد علاقة منتظمة ثابتة بين هذه الملامح (التى هى إحصائية لا غير فى كل الأحوال) والأفعال المقصودة التى يؤديها القراء. إذن أستطيع أن أكتب أو أشير إلى أى عدد من الجمل يمكن أن تستلزم قراءتها سياق الالتزام بجملة خبرية متبوعة بالبحث فى وضعيتها ، وليس من هذه الجمل من تكون لها بالضرورة التموضعات الشكلية التى حظيت بها جملة براون[٥]

وحين يتم تجلية الاختلاف ، يصبح من الواضح أن رادر وأنا لا نختلف فى بعض الوجوه رغم كل ذلك ، لأنه فى افتراضه "المقصد الشامل" يساوى مقولتى بشأن "مجازفة القارئ بنهاية تفسيرية أو إدراكية." لفعلى القصدى. إذن نحن نختلف فى الآتى

(١) عدد مرات حدوث ذلك .

(٢) فى وضعية أفعال الافتراض السابقة على الفعل الأخير . إن « رادر» يستطيع أن ينكر وجود هذه الأفعال الأولية ،[٦] ولكن فى سياق هذا المثال بالذات يستطيع أن يفعل ذلك فقط مع شبهى الجملة الأولين ، اللذين ، كما يقول ، يمكن قراءتهما بسهولة عن طريق افتراض مقصد شامل ، أى "لا يوجد يقين فى الكتاب المقدس على أن يهوذا هلك بشنق نفسه." إن ما فعله « رادر » هو أنه أعاد كتابة الجملة حتى يصبح المقصد الشامل سهل الفرض وسريعه ، أى أن يتظاهر بأن الجملة

كانت دائمًا على النحو الذى اكتشفها به فى النهاية ، وهو يقلب شبهى الجملة لإقصاء أى أثر للمراجعة. إن جوهر تحليلى - أعنى تحليلى لتلك الجملة التى يستقر فيها القارئ عند موضع ذهنى محدد، ثم لا يَلْبَثُ أن يعيد تعيين موقعه الذهنى - يختفى وكأنه لم يحدث قط. أما باقى الجملة فلا يتسع لحل قاطع دقيق ويلجأ « رادر » إلى استيفاء النقص بما يضعه بين الأقواس لكى يقنعنا بسهولة قراءة الجملة. والواقع أن منهجه يبرز العكس تمامًا (إنه يسبب الإرهاق للقارئ أكثر مما يسببه النص نفسه دون تعديل) عندما يحدد بدقة المواضع التى يضطر عندها القارئ إلى القيام بالتعديلات التى أشرت إليها. إن رادر بعد ذلك يضع التعديلات بين علامتى تنصيص ويسلم بها أثناء وصفه للخبرة التى تشهد على تعقدها (إن الباحث الذى ينشد المعنى داخل ذهن القارئ يجتاز شبكة معقدة من الإحالات) ، ولكن التسليم بالتعديلات "فعل سلبى يطرح ولا يجمع" مثل اجتياز مستنقع فى الطريق إلى الأرض اليابسة ؛ إنه اجتياز غير موفق وغير منطقى فى الوقت نفسه. أما فى منهجى فهو كل شىء ؛ أى أن الاجتيازات ومحاولات الفهم والبدايات الزائفة والتأويلات (كيفما تكون) التى تمت المجازفة بها دون أن تأخذ وقتها ، لا ينظر إلى كل ذلك فى منهجى على أنه آلية فى استخراج المعنى يمكن طرحها أو إقصاؤها ؛ بالعكس إنها أفعال بناء وإعادة بناء ، افتراض الفرضيات والتخلى عنها ، والوصول إلى مواقف ذهنية ومراجعتها، تتابع هذه الأشياء هى بنية خبرة القارئ. إنها بالنسبة « لرادر » طريقة عمل منهجه وما يستتبعها من نتائج غير مقصودة ، وعمليات قاسية سلبية لا يمكن تجنبها. وهذه النتائج السلبية لا صلة بها بمقصد المؤلف (وهو التوصيل الواضح والسريع) وإنما تتصل بعدم كفاءة وسيلته. ويبدو أن رادر لا يدعو فقط إلى غائية الجملة وإنما إلى غائية اللغة ككل. فهو لم يقنع بأن المؤلفين لهم مقصد واحد يريدون توصيله بوضوح وسرعة ، بل إنه يصدر حكمًا يقضى بأن إتمام هذا المقصد الواحد هو الهدف الوحيد المقبول للنثر الإنجليزى.

كلمة "هدف" هى الكلمة المحورية فى الجملة السابقة لكونها تسلط الضوء على منطقة الاختلاف بينى وبين رادر. إنه فى مقالات أخرى يشكو من أن تحليلى لتشبيه من ثلاثة أسطر قد أبرز صعوبات غير مبررة لم تتم الإشارة إليها بشكل فعال عندما

تم فهم التركيب" (Fact, p. 268)؛ ولكن كلمة "عندما " when هنا تعنى "بعد " after،
وقد تمت الإشارة إلى الصعويات ، ولما لم تصف شيئًا للمعنى الواحد دلاليًا ،
بل وأعاقت تحققه ، فإنها لم تعط وصفًا شرعيًا مقبولاً سوى ذلك الوضع السلبى
للنتائج غير المقصودة الذى توقعناه. وينسحب ذلك على أجزاء كثيرة من الفردوس
المفقود. إن الملامح السلبية للقصيدة (النقاط التى يشعر عندها القارئ بالقلق والاضطراب)
لا يتم تفسيرها (بشكلى نهائى) بوصفها مواضع نقص فى مقصد « ملتون »
لكى "يسوغ – بسرور– طرق الله للإنسان" (Fact, p. 267) . لاحظ كيف أنه بإضافة
"بسرور" لجملة « ملتون » الخبرية حصر « رادر » السبل التى يمكن للمقصد أن
يتحقق من خلالها. الطريقة هى نفسها: كل ما يفعله القارئ ولا يتفق وتعيين معنى
محدد ونهائى أو يسبق تعيين هذا المعنى المحدد والنهائى إما أن يختفى بفعل فاعل
وإما أن يتم إقصاؤه بوصفه عيبًا مشينًا. وإذا كان رادر يسمى منهجه "المنهج
المتناقض مثل قطبى المغناطيس مع منهجى" ، فإنى أرى أن الموقف أكثر تعقيداً من
ذلك بكثير. أعتقد كما يعتقد هو أننا أثناء عملية القراءة نفترض وجود مقاصد عامة ،
نجتاز كتلة متشابكة من الإحالات ، نستبق مواطن الغموض والمعانى الجزئية الناقصة ؛
ولكن من حيث يعتقد هو فإننا نفعل هذه الأشياء مرة واحدة فحسب أو أن واحدة فقط
من هذه المرات التى نؤديها فيها هى التى تؤخذ فى الحسبان ، أعتقد أننا نفعلها المرة
تلو المرة ؛ بعدد المرات التى نضطر فيها إلى الوصول إلى تفسير نهائى ، وأن كل مرة
من هذه المرات (وليس المرة الأخيرة فقط) لها قيمة ووزن. إن رادر يؤكد على أنه حتى
يكتمل البناء ويصبح "المقصد الشامل فى دائرة الضوء" ، لا نستطيع أن نقول إن
الكلمات قد وصلت إلى معنى معلوم" (Fact, p. 264)؛ ولكن ، ولكوننا كائنات ملفقة
للمعانى ، نظل نصطنع المعنى ونعيد اصطناعه طوال الوقت ، أما أنا فمعنى ليس
بوصف المعنى بل بجهودنا الدءوب على صنعه. إن رادر يختصرها من أجل رغبته فى
عالم يرى أن البحث عن المعنى النهائى هو الفضيلة الوحيدة.

الواقع أن كل ما قلته بشأن إجراءات رادر ينسحب على إجراءاتى أيضًا. فأنا
أيضًا لدى افتراضات تملى علىّ شكل تحليلاتى التى أثبت صحتها من خلال تلك
الافتراضات. وأنا أسلم بأن القراء يؤدون على الدوام أفعالاً تفسيرية أو بنائية –

وهى توصف بأشكال عدة: بأنها استنتاجات قصدية أو أمثلة على الاستراتيجيات الإدراكية أو تحديات لمقاصد إبداعية أو صياغات لعلاقات جديدة. على أن هناك اختلافين رئيسين:

(١) أننى أعنى أن منهجى هو تفسير للحقيقة أحرى منه اقترابًا منها .

(٢) وثانيًا أنه أكثر شمولاً من منهج « رادر» لأننى أعترف بالحقيقة التى يزعمها بينما يعمل هو على إقصاء فرضيتى. باختصار ، ما أراد رادر أن يثبته ليس أننى على خطأ ولكن هو أن وهمى يخلق ويبجل الحقائق التى لا يسمح له وهمه أن يعترف بها. ما حاولت أن أثبته إلى الآن هو أنه على صواب.(٧)

الهوامش

(١) سوف تشمل مناقشتى مقالتين لرادر وهما "الحقيقة والنظرية والتفسير الأدبى Fact, Theory and Literary Explanation" الذى نشره فى التحقيق النقدى عدد ١ رقم ٢ (ديسمبر عام ١٩٧٤)، ص. ٢٤٥-٢٧٢ ، ومقال "مفهوم النوع الأدبى ودراسات القرن الثامن عشر The Concept of Genre and Eighteenth Century Studies" الذى نشره فى مقاربات جديدة لأدب القرن الثامن عشر : دراسات مختارة من المهد الإنجليزى ، تحرير فيليب هارث (نيويورك: مطبعة جامعة كولومبيا ، ١٩٧٤)، ٧٩-١١٥. وسوف أشير إلى هذين المقالين فيما يلى من الصفحات بكلمتى Fact وConcept مع كتابة اسم الصفحة .

(٢) فيما بعد سوف يصحح رادر (Fact, pp. 266-269)إعلان ملتون عن مقصده لأن نقرأ "بسرور يسوغ سبل الله للإنسان." طالما قد فسر قبل ذلك الحال "بسرور" على أنه بدون صعوبة أو غايات خليعة، فهو يستطيع أن يمضى ويسمى كل شىء لا يضيف إلى فهم سهل لهذا التبرير على أنه نتيجة سلبية وغير مقصودة وحتمية لمقصد ملتون المنطقى.

(٣) لا أعتقد أن هذه التوافقات موجودة، كل ما فى الأمر أن رادر كان يجب أن يأت بها ، ومن ثم فقد اخترعها اختراعاً.

(٤) قد نرى أن بعض اللغويين الآن يشيرون إلى الاختلافات فى المركز والافتراض المسبق ، ولكن ذلك سوف يمنح دعماً إضافياً فقط لتحليلى بإيجاد صيغة (أو محاولة إيجاد صيغة) لدلالة الترتيب التتابعى ، الذى هو فى الواقع ترتيب مفاهيمى.

(٥) ولهذا السبب لم يستطع رادر أن يقنعنى بحجته عندما راح يبين (Fact, pp. 269-270) أن التركيب الذى يستخدم للتعبير عن عمل واحد (الفردوس المفقود) لا يستطيع فى الوقت نفسه أن يصلح لمجموعة كاملة من الأعمال الأدبية. فمناقشتى لم تكن حول التركيب أو ملمح مادى آخر (أى وحدة لغوية متاحة أمام أى إعراب ميكانيكى) ولكن مناقشتى تدور حول أنشطة القراء. قد أجد من يعترض بأن هذه الأنشطة فارغة ، مجرد افتتاحيات ونهايات ، وأن جميع الخبرات من ثم فى مناقشتى يتضح أنها متشابهة. والإجابة هى أن الحجج المتعمدة هى دائماً حجج عن شىء ما. فالقارئ لا يفترض أو يوافق أو يخرج بنتائج

محددة أو يعدل ويراجع أو يتوقع من فراغ: على النقيض ، إنه يفعل هذه الأشياء بالإشارة إلى الاهتمامات التى وجهه النص إليها. على سبيل المثال قضية المسئولية بشأن السقوط. بعبارة أخرى ، هذه الأفعال ليست سابقة على تحديد المضمون: إنها هي المضمون ، ومضمونها هو الترتيب والبناء الذى يشكل أداءها. (را تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المحققة الفصل السادس فى هذا الكتاب.)

(٦) لا أميل كثيراً لكلمة "تمهيدى" لأنها تحط فعلاً من قدر الظاهرة التى أود أن ألفت إليها الانتباه. أى أن قبول الكلمة هو فى الواقع الوجود الموجه من قبل المنتج الذى يدعو له رادر.

(٧) فى هذا المقال يثير رادر- أيضاً- قضايا الخطاب والتقييم الأدبى فى مقابل اللاأدبى. وقد قررت ألا أتطرق إليها هنا لأننى كتبت عن هذه الأمور فى مواضع أخرى. را "إلى أى مدى تكون اللغة العادية عادية؟" (الفصل الثالث فى هذا الكتاب). أستطيع أن أقول فقط أننى لا أؤمن بالتمييز بين الأدب واللاأدب (ليس لأن ذلك التمييز لم يحدث ولم يتصرف النقاد على أساسه ولكن لأنه ليس تمييزاً حقيقياً أو جوهرياً ؛ ولكنه تمييز مواضعاتى) وأننى لا أعتبر التقييم قضية نظرية وإنما هو موضوع فى تاريخ الذوق.

الفصل السادس

تفسير قصائد جون ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة

[كتبت هذا المقال على ثلاث مراحل وهو ، في صورته الحالية ، نوع من العمل الفنى الذى يستهلك نفسه. أعددت النسخة الأصلية منه فى عام ١٩٧٢ لمنتدى رابطة اللغة الحديثة الذى نظمه « فريدريك جيمسون » Frederick Jameson وكنت أريده موجزاً للنقد المتجه للقارئ. انتهزت فرصة نشر مقالى "تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة"؛ لأنها سهلت كثيراً ما كان قد أصبح منذ زمن منهجى فى النقد، وهو منهج يقوم على فحص التاريخ النقدى لعمل ما توطئةً للبحث فيه عن نقاط للخلاف كانت ترتكز على أساس للاتفاق لم يكن المختلفون على وعى به. عندئذ قلت إن هذا الأساس يتطابق مع خبرة القارئ بالعمل ، وقلت: إن الناقد الشكلى يتجاهل ما يحدث أثناء فعل القراءة بالفعل أو يطمسه ؛ لأنه مكانى فى توجهه وليس زمانياً. ومن ثم عندما عرضت لى حالة ثلاث من سونيتات ملتون ، (قلت إن ما يحدث بالفعل يعتمد على لحظة من التردد أو التحول التركيبى، فعندما دُعِىَ أحد القراء للبحث عن نوع معين من المعنى اكتشف (فى بداية البيت الثانى) أن المعنى الذى خرج به كان يفتقر للكمال أو كان المعنى الخاطئ. وأنا أشكو من أن "التحليل الشكلى لا يعير هذه اللحظة اهتماماً بل تختفى من نشاطه تماماً ، إما لأنها مُطت وأصبحت لغزاً محيراً لا يقبل التفسير وإما لأنها أهملت فى غضون إجراء عجز عن العثور على قيمة تذكر فى الظاهرة الزمنية"[١] .

ما لم أنتبه إليه عندئذ هو أن اللحظة التى اختفت فى التحليل الشكلى هى اللحظة التى وجدت من يظهرها فى ضرب آخر من ضروب التحليل ، وهو الضرب من التحليل الذى كنت أتبناه فى هذا المقال. ذلك كان موضوع المرحلة الأولى من هذا المقال ، الذى يبدأ بإعلان أن الملامح الشكلية لا توجد بمعزل عن خبرة القارئ وينتهى بالتسليم بأن تفسيرى لخبرة القارئ على أنها هى نفسها نتاج جملة من الفروض التفسيرية. بعبارة أخرى ، فإن الحقائق التى ذكرتها على أنها من ضحايا إهمال النقد الشكلى لها (النتائج التى لم تنضج بعد ، التركيب المضاعف ، سوء تحديد المتكلمين) لم تُكتشَف اكتشافًا ، بل أُبدِعَت إبداعًا عن طريق النقد الذى كنت أمارسه شخصيًا. كان الاتهام الذى ورد فى الجزءين الأولين – أن النموذج السيئ (لأنه مكانى) قد طمس ما كان يحدث بالفعل – قد فقد مفعوله لأن إدراكى بأن فكرة "ما يحدث فى الواقع" ليس أكثر من كونه تفسيراً آخر. هذا وقد وضعنى ذلك الإدراك فى التو وجهًا لوجه مع المشكلة التى قادتنى فى خريف عام ١٩٧٥ إلى أن أكتب الجزء الأخير ، مشكلة التعويل على الاتفاق الذى يصل إليه القراء كثيراً وعلى الطرق المنهجية التى يختلفون على أساسها. وعند هذه النقطة رحت أطور فكرة الجماعات المفسرة بوصفها تفسيراً للاختلاف الذى نراه – وعندما نرى ، نصنع – وكذلك لحقيقة أن تلك الاختلافات ليست عفوية ولا خاصة ولكنها منهجية ومواضعاتية. وينتهى المقال بمنظور لم يكن هو نفسه المنظور الذى بدأ به، وانطلاقًا من هذا المنظور رحت أكتب المقالات التى تلت هذا المقال.]

فوز التحليل القائم على استجابة القارئ

أصبح لدينا الآن مجلدان من كتاب " تفسير قصائد جون ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة A Variorum Commentary on the Poems of John Milton " وهما مجلدان مثيران للاهتمام فى رأيى إلى أقصى درجة. ومع ذلك لا تعنينى القضايا التى يريد هذان المجلدان التصدى لها (على كثرتها) ، ولكننى معنى بالافتراضات النظرية التى أسفرت عن بعض إخفاقاتهما العرضية. هذه الإخفاقات تشكل نموذجًا

يجتمع حوله حشد من المعلقين الذين تفصل بينهم مائتان وسبعون عامًا ، بيد أنهم يتعاصرون فى اهتماماتهم المشتركة ويصطفون حول عقدة تفسيرية واحدة. بعض هذه القضايا مشهور، وإن كانت سيئة السمعة: ما المقصود بالآلة ذات الذراعين فى قصيدة ليسداس Lycidas؟ وما معنى Haemony فى قصيدة «كوموس» Comus؟ وقضايا أخرى مثل مسألة من ، أو ما الذى، يدنو من النافذة فى قصيدة الألجرو L'Allegro' فى البيت ٤٦ ؟ ، وهى قضايا أقل شهرة. وثمة قضايا أخرى يهتم بها المحققان مثل قضية إسنادات الضمير والالتباسات المعجمية ووضع علامات الترقيم. ومع ذلك ، نجد أن النموذج متماسك فى كل حالة ، ولكل موضع ما يدعمه من الدليل المقنع تمامًا – ففى حالة L' Allegro والدنو من النافذة نجد أن هناك فاعلاً مقنعًا لكل اسم علم فى نطاق عشرة أبيات – وينتهى إجراء المحررين فى العادة بإذعان مخفف أو بتسجيل تعارض بين وجهتى نظر المحققين نفسيهما. باختصار ، هذه مشكلات يصعب الوصول فيها إلى قول فصل ، أو على الأقل لا يمكن أن تحلها المناهج التقليدية. وما أريد أن أدلل عليه هو أنها قضايا لم تخلق للحل ، وإنما وجدت لتكون موضع خبرتنا (فهى مشكلات دالة) ، وأن النتيجة ستكون الإخفاق حتمًا لأى إجراء يسعى إلى أن يحدد عدد القراءات الصحيحة. وهذا يعنى أن المعلقين والمحققين كانوا يطرحون الأسئلة الخاطئة ، وأن هناك مجموعة جديدة من الأسئلة تأسيسًا على فرضيات جديدة يجب صياغتها. وأريد – على الأقل – أن أبدأ فى هذا الاتجاه بفحص بعض النقاط المتنازع عليها فى سونيتات ملتون. ويتركز اختيارى على السونيتات ؛ لأنها موجزة ، ولأن المرء يستطيع أن يتحول منها بيسر إلى القضايا النظرية التى يعنى بها هذا المقال فى النهاية.

كانت سوناتة(*) « ملتون» العشرون – " لورنس ابن فاضل لأب فاضل" – موضوعًا لتعليق مختصر إلى حد ما. ففى هذه السونيتة يدعو الشاعر صديقًا له

(*) السوناتة قصيدة تشتمل على أربعة عشر بيتًا ، اخترعها شعراء بروفنسيا أو إيطاليا فى القرن الثالث عشر .. وفى انجلترا مرت السوناتة بمراحل أربع : الأولى سميت فيها بالبتراركية أو الإيطالية ، وهى قصيدة من أربعة عشر بيتًا خماسى التفعيلة اليامبية مقسمة إلى ثمانية يليها سداسية مقفاة ، ثم طورها الشاعر إدموند سبنسر (١٥٥٣–١٥٩٩) قليلاً . المرحلة الثالثة هى التى طورها شكسبير فقسمها إلى ثلاثة رباعيات يليها دوبيت يشتمل على بيت القصيد . أما ملتون فهو مبتدع المرحلة الرابعة حيث ضمنها موضوعات فلسفية . (انظر معجم مجدى وهبة – معجم المصطلحات الأدبية مكتبة لبنان ص . ٥٢٩). (المترجم)

لمشاركته فى ملذات هوراشية دون شك – طعام من لحم البقر تمازجه مسامرات ، خمر وغناء ، وقعود عن العمل هو الأكثر متعة ، فالأرض يكسوها الجليد والنهار كئيب. ولا تثير السونيتة أى جدل إلا فى البيتين الأخيرين.

Lawrence of virtuous father virtuous son,

Now that the fields are dank, and ways are mire,

Where shall we sometimes meet, and by the fire

Help waste a sullen day, what may be won

From the hard season gaining, time will run 5

On smoother, till Favonius reinspire

The frozen earth, and clothe in fresh attire

The lily and rose, that neither sowed nor spun.

What neat repast shall feast us, light and choice,

Of Attic taste, with wine, whence we may rise 10

To hear the lute well touched, or artful voice

Warble immortal notes and Tuscan air?

He who of those delights can judge, and spare

To interpose them oft, is not unwise.1

لورنس ابن فاضل لأب فاضل،

الحقول ممتلئة والطرقات موحلة،

سنلتقى أحيانًا وبجنب المدفأة

نقضى نهارًا كئيبًا ؛ وما قد نحصده

من ذلك الفصل الصعب مكسب ، فالزمان سيمضى

٥ مندفعًا إلى أن ينفخ فانونيوس الحياة من جديد

فى الأرض التى اكتست بالجليد ، ويكسو الزنبقة والوردة

حلة طرية ، لم تلق ولم تبذر.

وأى وجبة جاهزة سنتناولها ، خفيفة ومختارة ،

مع خمر معتقة ، وعندئذ سننهض

١٠ لنشنف الآذان بصوت العود الرخيم ، أو بالصوت الرائع

الذى يصدح بنغمات خالدة وهواء توسكانيا ؟

ومن يصدر حكمًا على هذه المباهج ،

ويتخلى عنها ، ليس حكيمًا.(*)

يتركز الجدل كلُّه على كلمة spare التى كانت هدفًا لقراءتين: تأسست القراءة الأولى على: يترك وقتًا لـ ، والقراءة الثانية على: يحجم عن. ومن الواضح أن المسألة تتأزم إذا ما حاولنا البحث عن حل لهذه الأبيات. ففى القراءة الأولى يوصينا الشاعر بـ "هذه المسرات" - فالذى يمنحها من وقته لا تعوزه الحكمة ؛ فى حين تصبح هذه المسرات فى القراءة الثانية هدفًا للتحذير منها من جانب الشاعر - فالذى يعرف متى يحجم عنها لا تعوزه الحكمة. ويستدل كل فريق من أنصار القراءتين بتركيب اللغتين الإنجليزية واللاتينية ، وبمصادر أخرى وقياسات ، وبمواقف ملتون المعروفة كما نجدها فى كتاباته الأخرى ، وبالعواطف الواضحة فى السونيتة التالية حول الموضوع نفسه. وفى معرض تمحيصه لهذه المناقشات يقول أى. س. ب. وودهاوس I. S. B. Woodhouse بصراحة: "من الواضح أن جميع أنواع الشرف تعتمد على معنى الإحجام أو الامتناع. وعلى الفور يتبع هذا الإعلان بفقرة ممهورة

(*) اعتمدت فى ترجمة هذه السونيتات (مع بعض التعديلات) على ترجمة حسن ناظم وعلى حاكم التى وردت فى ترجمتهما لكتاب « نقد استجابة القارى : من الشكلية إلى مابعد النبيوية » الصادرة عن المجلس الأعلى للثقافة ١٩٩٩ ، وقد استفدت من ترجمتهما لهذا الكتاب وخاصة عندما ترجمت مقالىّ فش « الأدب فى القارئ » و « تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة » .(المترجم)

بالحرفين الأولين D. B. وهما الحرفان الأولان من اسم دوجلاس بوش Douglas Bush الذى يفترض أنه كتب هذه الفقرة بعد وفاة وودهاوس ، تبدأ الفقرة بالقول: "بالرغم من قائمة الأسماء المثقفة للذين علقوا على القصيدة ، فإن الدليل على "الإمساك" أضعف من الدليل على منح الوقت للمباهج وأقوى مما كان يراه وودهاوس ."[٢] ثم يمضى بوش فى مراجعة الكثير من الأدلة التى وردت فى قراءة وودهاوس ويخلص إلى نتائج مختلفة تمام الاختلاف عن أدلة وودهاوس. وهذا الإنجاز اللافت يستبق النقطة التى سأتناولها بعد لحظات قلائل: وهى أن الدليل الذى يرد فى التحليلات الشكلية - أى التحليلات التى تتولد من افتراض بأن المعنى مندس فى العمل الفنى - سوف يشير دائمًا إلى وجود اتجاهات كثيرة تتساوى مع كثرة المفسرين ؛ أى لن يثبت شيئًا محددًا ، بل سيكون قادرًا على إثبات أى شىء.

إذن يبدو أننا نعود إلى المربع رقم واحد فى جدل غير قابل للحسم ؛ لأن الدليل فيه يفتقر إلى الحسم. ولكن ماذا لو قلنا: إن هذا الجدل نفسه هو الدليل ، لا على غموض يجب أن يزاح ، بل ما كان يختبره القراء. بعبارة أخرى ، ماذا لو استبدلنا بالسؤال الذى يقول: ماذا تعنى كلمة spare؟ سؤالاً آخر يقول: ماذا يعنى واقع أن معنى كلمة spare كان على الدوام قضية محورية؟ وميزة هذا السؤال الأخير هى أنه قابل للإجابة. وقد أجاب عليه القراء الذين ورد ذكرهم فى تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المنقحة والمزيدة. إن ما يتناقش حوله هؤلاء القراء هو الحكم الذى تطلقه القصيدة على مسرات الاستجمام ؛ وما تشير إليه مجادلاتهم هو أن هذا الحكم قد تم طمسه باستخدام فعل يمكن استخدامه أيضًا لإنتاج قراءات متناقضة. (وهكذا فإن المهم فى الدليل قيد الفحص فى كتاب Variorum ليس هو التنظيم ، ولكن الطريقة التى يتم بها التنظيم فى الأساس ؛ لأنه يصبح الدليل الذى يجعل التفسيرين متاحين بالقدر نفسه.) بعبارة أخرى ، ينشأ من الأبيات أولاً ضغط لإصدار حكم - "ومن ذا الذى يصدر حكمًا على تلك المسرات؟" - ثم لا تميل هذه الأبيات إلى النطق بذلك الحكم؛ على أن الضغط يستمر وينتقل من الكلمات على الصفحة إلى القارئ (القارئ هو"من الذى") ، والذى ينتهى من قراءة القصيدة دون إفادة ولكن بمسئولية ، مسئولية اتخاذ قرار بشأن متى وكم مرة - إذا كان ذلك ممكنًا - ينغمس فى تلك المسرات

(وهى تظل مسرات فى الحالين كليهما). وهذا الانتقال للمسئولية من النص إلى قرائه هى ما تطلب منا الأبيات أن نفعله – وهو جوهر الخبرة بها – وفى رأيى هذا ما تعنيه الأبيات. وهو المعنى الذى يوافق عليه نقاد الكتاب حتى وهم يعارضونه ؛ لأن ما يريدون أن إنجازه حين يبذلون كل جهدهم فى تحديد معنى الأبيات هو أنهم يستعيدون هذه المسئولية. ورغم ذلك نرى أن النص لا يقبل ذلك ويظل غامضًا مراوغًا حتى فى الكلمتين الأخيرتين، "ليس غير حكيم ." not unwise ومن موقعهما نجد أن هاتين الكلمتين تعززان استحالة استخراج وصفة أخلاقية من القصيدة ؛ لأن التأكيد (وهذه كلمة قوية للغاية دون شك) الذى تقدمه هاتان الكلمتان يمكن وضعه فى الصيغة الآتية: " الذى يفعل كذا وكذا ، لا نقول عنه إنه غير حكيم " ، ولكننا لا نستطيع أن نقول عنه كذلك : إنه حكيم. ومن ثم ما يسميه بوش محقًا التعبير الدفاعى "-not un wise" يعمل على منعنا من إلحاق النعت " wise" بأى من الفعلين – إتاحة الوقت leaving time for - الإحجام عن refrain from وهو ما يمثله الغموض فى لفظة ' spare.' إن الضغط من أجل إصدار حكم لا يضعف القصيدة ذاتها فحسب ، وإنما يضعف النشاط الذى تتظاهر القصيدة منذ البداية بإصدار حكم عليه. والمسألة فى النهاية ليست هى الوضعية الأخلاقية لـ"تلك المسرات" – فهذه فى لغة القرن السابع عشر "أشياء محايدة" – وإنما فى الاستخدامات الجيدة أو السيئة من قبل القراء الذين يتركون أحرارًا – كما يتركهم ملتون دائمًا – فى اختيارها واستخدامها بأنفسهم.

ولنعد للوراء قليلاً لنرى كيف تقدمنا. لقد بدأنا بمشكلة غير قابلة للحل على نحو بين وشرعنا ، لا فى حلها ، ولكن فى جعلها مشكلة دالة ، أولاً باعتبارها دليلاً على خبرة معينة ، ثم بتعيين معنى لتلك الخبرة. بالإضافة إلى ذلك تنفع أشكال هذه الخبرة ، عندما يتيحها تحليل استجابة القارئ ، فى تحجيم الاستنباط المتواصل بالأدلة اللانهائية الذى يميز التحليل الشكلى. وهذا يعنى أن أى تحديد لما تعنيه كلمة spare (سواء كان هذا المعنى سياقيًا أم حرفيًا) يكون عرضة للرفض من خلال تقديم نظير آخر ، أو بتقديم إحصاء تام للتكرارات الإحصائية ، أو باكتشاف معلومات جديدة متعلقة بالسيرة الذاتية ، أو بأى شيء آخر ؛ ولكن لو قررنا من البداية أن كل شيء فى البيت قبل أن ترد كلمة spare يخلق توقعًا بإصدار حكم وشيك فإن

الغموض فى كلمة spare يمكن أن نجد لـه دلالة فى سياق ذلك التوقع. (ولكنها تحبط ذلك التوقع وتنقل الضغط من أجل إصدار حكم إلينا) ذلك السياق خبراتى ، وإنه لفى نطاق حدوده وتقييداته تحدد الدلالات (فى فعل القراءة وفى تحليل هذا الفعل). فى التحليلات الشكلية نجد أن التقييدات المتوفرة هى الإمكانيات ومجموعات الإمكانيات غير المحدودة وهى التى تبرز عندما نراجع المعاجم وكتب النحو والتاريخ ؛ وحين نراجع المعاجم وكتب النحو والتاريخ يعنى أننا نسلم بأن المعنى يمكن تعيينه بمعزل عن نشاط القراءة ؛ وما يبينه لنا مثال spare هو أن هذه المعانى ، وهى معان خبراتية وليست معانى يقينية ، إنما تخلق من خلال هذه الأنشطة وبواسطتها.

بعبارة أخرى ، نقول إن بنية خبرة القارئ وليس أية بنية أخرى موجودة على الصفحة المطبوعة هى التى ينبغى أن تكون هدف الوصف النقدى. وقد تم الكشف عن هذه البنية الخبراتية فى حالة السونيتة رقم ٢٠ عندما قادنا الفحص فى البنى الشكلية إلى طريق مسدود ، هذا وقد أدى الضغط لتجاوز هذا الطريق المسدود إلى استبدال جملة من الأسئلة بأخرى. وفى الأغلب الأعم سيكون الضغط الذى يصنعه الإخفاق المثير غائبًا. إن الآثام التى يقترفها التحليل الشكلى القائم على اليقينية هى آثام إغفال ، إنها ليست عجزًا عن تفسير الظواهر وإنما هى عجز عن رؤيتها ماثلة ؛ وذلك لأن افتراضات هـذا التحليل من شـأنها أن تجعل من إغفال هذه الظواهر أو طمسها أمرًا محتومًا. ولننظر على سبيل المثال فى الأبيات الختامية لسونيتة أخرى لملتون وهى: Avenge O Lord thy slaughtered saints.

Avenge O Lord thy slaughtered saints, whose bones

Lie scattered on the Alpine mountains cold,

Even them who kept truth so pure of old

When all our fathers worshipped stocks and stones,

Forget not: in thy book record their groans

5

Who were thy sheep and in their ancient fold

Slain by the bloody Piedmontese that rolled

Mother with infant down the rocks. Their moans

The vales redoubled to the hills, and they

To heaven. Their martyred blood and ashes sow

10

O'er all the Italian fields where still doth sway

The triple Tyrant: that from these may grow

A hundredfold, who having learnt thy way

Early may fly the Babylonian woe.

انتقم أيها الرب لقديسيك المذبوحين ، أولئك الذين

تناثرت عظامهم على جبال الألب الباردة ،

واقتص لهم وهم الذين حفظوا حقيقتك نقية منذ القدم

حينما كان آباؤنا يعبدون الأصنام والصخور،

ولا تنسهم: وسجل فى كتابك أناتهم

٥ أولئك الذين كانوا خرافك ، وفى حظيرتهم القديمة

نحرهم سفاحوا بدمونت(*) العتاة الذين دحرجوا

الأم ووليدها أسفل الصخور. نواحهم

(*) مقاطعة فى شمال غرب إيطاليا على حدود سويسرا . (المترجم)

تصادت به الوديان حتى التلال ، ومنها
إلى السماء. فانتثرت دماؤهم الشهيدة ورفاتهم
فى الحقول الإيطالية بأسرها حيث ما يزال هناك
١٠ يمارس الطاغية الثلاثى طغيانه: إذ سيتكاثر
بالمئات ، أولئك الذين عرفوا طريقك
للنجاة من البلية البابلية مبكرًا.

فى هذه السونيتة يتضرع الشاعر إلى الله ، وفى الوقت نفسه يتساءل بصراحة عن عدالة ذبح المؤمنين – "اقتص لهم أولئك الذى حفظوا حقيقتك" – بهذه الوحشية. فالنداء هنا نداء تضرع وتذمر فى الآن معًا ، وثمة أكثر من إشارة إلى أن الله مدعو لتفسير ما حدث للولوديين Waldensenians .(*) ويتفق جمهور النقاد على أن نداء التذمر يخفت شيئًا فشيئًا وأن القصيدة تنتهى بالتأكيد على الإيمان بعدالة الله المطلقة. وحسب هذه القراءة يمكن فهم الأبيات الأخيرة على أنها تقول شيئًا مثل: " بسبب دماء هؤلاء الشهداء يا إلهى سيولد شعب جديد كثير العدد ، وبفضل تربيته على ناموسك سوف ينجو من البلية البابلية الأعظم خطرًا." وقد فسرت البلية البابلية بأشكال عدة .[٣] ولكن أيًا كانت تفسيراتها فإنها كانت تقرأ دائمًا على أنها جزء من إفادة تحدد مجموعة من الشروط من أجل النجاة من الهلاك أو العقاب؛ إنها بمثابة تحذير للقارئ مثلما هى تضرع إلى الله. على أن التحذير بها كان غريبًا ؛ لأن الشروط التى اتكأ عليها كان الولدويون يلبونها بالفعل لأنهم ؛ كانوا من أكثر الناس امتثالاً لأوامر الله. بعبارة أخرى من شأن تفاصيل قصتهم أن تقوض المغزى الأخلاقى الإيجابى الذى يقترح المتكلم أن يستنتجها. وبالإضافة إلى ذلك يتم تقويضه من خلال قراءة تظهر ثم لا تلبث أن تزول ، على الرغم من أن أحدًا لا يقرها ؛ لأنها ليست من عمل الكلمات المطبوعة على الصفحة المكتوبة بل من عمل خبرة القارئ. فى

(*) الولوديون هم المنشقون على الكنيسة الكاثوليكية الرومانية فى عام ١١٧٠ فى فرنسا ، مازلوا يعيشون فى شمال إيطاليا . (المترجم)

تلك الخبرة سوف يفهم البيت وللحظة واحدة على أنه يتضمن وحدة معنى كاملة وسوف يقع التأكيد فى البيت على تعبيرة " the way" (وهى تعبيرة لم تكن موضعًا لأى اهتمام البتة فى التعليقات). عند هذه النقطة قد تشير تعبيرة " the way"فقط إلى الطريقة التى تعامل بها الرب مع الولوديين. أى أن التعبيرة يبدو أنها تزيد من نبرة الهجوم التى بدأت بها القصيدة ، وإذا واصلنا التفسير على ذلك النحو فسوف تصبح خاتمة القصيدة خاتمة حزينة متجهمة حقًا؛ لأن الله سوف يبدو ، فى هذه الحالة ، أنه ينزل عقابه من دون تمييز ؛ ولذا ربما يكون الأفضل الابتعاد عن ميدان طاعته ، وبذلك يؤمل على الأقل الابتعاد عن طريق النار. وليست هذه هى النتيجة التى نخرج بها ، لأنه كما يكشف البيت ١٤ ، ثمة قراءة أخرى للتعبيرة "the way" تصبح فى المتناول ، وهى قراءة تعمل فيها كلمة " early مبكرًا" على وصف الفعل الماضى "learnt" وتشير بذلك إلى شىء يجب أن يفعله المؤمنون(يتعلم طريقك فى وقت مبكر من عمره) بدلاً من إشارتها إلى شىء أخفق الله فى عمله (إنقاذ الولوديين). وهاتان القراءتان هما بمثابة استجابة لعمليات الجذب التى تمارسها القصيدة فى بدايتها ونهايتها: فالغضب الذى تعبر عنه الأبيات الافتتاحية يولد ضغطًا من أجل الخروج بتفسير ما ، والقراءة المتجهمة تستجيب لذلك الضغط (ولو أنها تعوقه) ؛ ونهاية القصيدة ، وحركة الهبوط والصعود من البيت ١٠ إلى البيت ١٤ تخلق توقعًا للتوكيد ، أما القراءة الثانية فإنها تحقق ذلك التوقع. ويبين النقد أننا نستقر فى النهاية على القراءة الأكثر تفاؤلاً – لأنها تبدو أفضل – ولكن على الرغم من ذلك كانت القراءة الأخرى جزءًا من خبرتنا ، ولأنها جزء من خبرتنا فهى ذات معنى. وهى تعنى أننا حين نستطيع استخلاص إفادة من القصيدة تؤكد على عدالة الله ، فإنه لا يسمح لنا أن ننسى الدليل (الأشياء المرئية) التى تجعل فعل الاستخلاص صعبًا غاية الصعوبة (علينا وعلى المتكلم على السواء). وهى صعوبة نختبرها فى فعل القراءة رغم أن النقد الذى لا يأخذ فى الاعتبار تلك الصعوبة يطمس هذه الصعوبة.

وفى السونيتتين اللتين تأملناهما ، تظهر كلمة أو عبارة دالة عند نهاية بيت حيث يطلب من القارئ أن يضعها فى بنية تركيبية ومعنى وبعد ذلك فى بنية أخرى من تركيب ومعنى. وتصبح لحظة التردد تلك ، لحظة الانزلاق التركيبى والدلالى ، لحظة أساسية فى الخبرة التى يقدمها الشعر ، بيد أنها لحظة تتلاشى عند التحليل الشكلى

لها ، إما لأنها قد طمست وتحولت إلى مشكلة محيرة تستعصى على الحل ، وإما لأنه قد تم إقصاؤها أثناء إجراء عجز عن اكتشاف قيمة معينة فى الظواهر الزمنية. فى سونيتة "عندما أتأمل كيف تبدد بصرى" يجتمع هذان الفشلان:

When I consider how my light is spent,

Ere half my days, in this dark world and wide,

And that one talent which is death to hide,

Lodged with me useless, though my soul more bent

To serve therewith my maker, and present

My true account, lest he retuning chide,

Doth God exact day-labour, light denied,

I fondly ask; but Patience to prevent

That murmur, soon replies, God doth no need

Either man's work or his own gifts, who best

Bear his mild yoke, they serve him best, his state

Is kingly. Thousands at his bidding speed

And post o'er land and ocean without rest:

They also serve who only stand and wait.

حينما أتأمل كيف فقدت بصرى

وأنا فى منتصف العمر فى هذا العالم الحالك الفسيح،

وتلك النعمة الوحيدة التى سيخفيها الموت ،

تسكن جسدى دون جدوى ، رغم أن روحى نزاعة

إلى أن تكون طوع مشيئة خالقى ، وأقدم

بعد ذلك حقيقة حسابى، لئلا يتحول مؤنبًا ،

هل نور الله ينكر ، وقد استغرق منه يوم عمل كامل ،

أتساءل بشغف ؛ ولكن الصبر الذى أتجمل به لكى يمنع

ذلك الهمس ، يجيب فى الحال ، إن الله لا يحتاج

لا لعمل الإنسان ولا لعطاياه ، فأولئك الذين

يتحملون عبء نيره اللطيف ، يطيعونه على أفضل وجه ، فحكمه

حكم ملوك، وفى الكون آلاف طوع بنانه يسرعون

ويهيمون على البر والبحر دونما راحة ،

والذين يقفون وينتظرون فحسب هم أيضًا يصلون.

مرة أخرى تتصل العقدة التفسيرية بالبيت الأخير: فهم يصلون أيضًا أولئك الذين يقفون وينتظرون فحسب". وفى نظر بعضهم يعنى هذا البيت خضوعًا تامًا لإرادة الله ، فى حين يرى بعض آخر أن نبرة التوكيد يتم إسكاتها أو اصطناعها. إن الأنواع العادية من الأدلة يقوم بتنظيمها الفريقان المتعارضان ، والنتيجة هى ذلك اللاحسم المألوف. توجد بعض مساحات اتفاق ، فعندما يقول « وودهاوس » إن " جميع التفسيرات تدرك أن هذه السونيتة تبدأ بمزاج نفسى يشى بالوهن والإحباط ونفاد الصبر"(٤) . وسبب نفاد الصبر هو الله الذى يطالب الناس بالطاعة ثم يسلبهم الوسائل التى يحققون بها طاعته ، إن الإحالة المتكررة إلى حكاية الهبات الرمزية التى وردت فى الإنجيل تعضد الاتهام الذى يضمنه الشاعر كلامه: بأن الله يقذف بالعبد المطيع خطأً فى ظلمة لا تغنى عنه شيئًا. هذا وقد لاحظ النقاد أن التركيب والإيقاع فى تلك الأبيات الأولى – لا سيما فى الأبيات من ٦ إلى البيت ٨ – غامضةٌ ويعوزها

الصقل ؛ فالمتكلم يصارع أفكاره القلقة ، وهو يغير اتجاهاته بسرعة مفاجئة دون وعى منه إلى البيت بوصفه وحدة معنى. وتبدو القصيدة ، كما يقول أحد النقاد ، أنها خارج السيطرة. (٥)

والسؤال الذى أريد أن أطرحه هو: "سيطرة من؟" فما تشير إليه هذه الأوصاف الشكلية (بيد أنها لا تقره) هو ذلك العدد غير العادى من أدوات الضبط المطلوبة من القراء الذى يتفحصون هذه الأبيات. وأداة الضبط الأولى هى نتيجة التوقعات التى خلقها النصف الثانى من البيت السادس – " lest he returning chide لئلا يتحول مؤنبًا" . وما دام التوقف الكامل لم يحدث بعد كلمة " chide مؤنبًا" فمن الطبيعى أن نفترض أن هذا تمهيد للكلام غير المباشر ، وأكثر من ذلك أن نفترض أن ما سوف يكون كلامًا غير مباشر هو استباق الشاعر لصوت الله وهو يناديه للمثول أمامه لمساءلة عادلة. وهذا الافتراض لا يستمر حتى يجىء البيت ٧ – " Doth God exact day labour Ligth denied" الذى بدلا من أن يؤنب الشاعر على عجزه ، يبدو أنه يوبخه بسبب توقعه لهذا التأنيب. إن النبرات التوكيدية هى التى نسمعها فى العهد القديم عندما يجيب الله قاضيًا إسرائيليًا معترضًا ، أو موسى المجادل ، أو أيوب الصابر: هل تجرؤ على تقييم سبلى أو على تعيين دوافعى؟ هل تعتقد أنى أطلب منك عمل يوم كامل وأنت ضرير؟ بعبارة أخرى تبدو القصيدة أنها تتحول عند هذه النقطة من مساءلة المتكلم لله إلى مساءلة هذه المساءلة نفسها ، أو أحرى أن نقول إن القارئ يتحول من واحدة إلى الأخرى أثناء مراجعة تصوره لما يقوله البيت ٧ وما يفعله. ورغم ذلك ، وكما يتضح ، يجب أن تخضع هذه المراجعة نفسها لمراجعة ، لأنها تمت فى سياق الافتراض بأن ما نقوله هو صوت الله. وهذا الافتراض ينهار قبل العبارة التالية مباشرة: " I fondly ask " والتى لا تتطلب من القارئ تعديلاً واحدا وكفى بل تعديلين. وطالما تم التعرف على المتكلم فى البيت ٧ على أنه الشاعر نفسه ، وجب إذن أن نعدل تفسير البيت على أنه استمرار لشكواه – يا إلهى ، أهذا هو السبيل الذى اتبعته ، أن تطفئ بصرى ، وتحصى عملى؟ – ولكن حتى عندما يبرز التفسير فإن الشاعر يتخلى عنه حين يقحم الحال " fondly"، ومرة أخرى نجد أن البيت يتخلص من سيطرة الشاعر.

وفى خلال ثوان معدودة يعيش البيت ٧ أربع حيوات خبراتية: الأولى تلك التى نستبقها ، والثانية حين نراجع هذا الاستباق ، والثالثة حين نسعى لتعيين متكلم البيت على نحو ارتجاعى ، والرابعة عندما يتنازل المتكلم عنه. وما يتغير فى كل حياة من هذه الحيوات هى وضعية دمدمات الشاعر – لقد تم التعبير عنها ورفضها وردها وتعديلها بالتناوب – وبينما ينتهى التتابع يظل القارئ دون منظور ثابت بشأن مسألة التسجيل: هل يعامل الله عباده بالقسطاس؟

ويظهر أن كلمة "الصبر "Patience توفر لنا منظورًا ثابتًا وأن دخولها إلى القصيدة – كما يقول النقاد – قد منحها ثباتًا جدليًا وإيقاعيًا. ولكن وجود Patience فى الواقع يضمن للقصيدة فى النهاية عدم ثبات مستمر ؛ لأنها جعلت من المستحيل تعيين المدى الذى يصدق فيه المتكلم أو حتى يشارك فى البيت النهائى: "والذين يقفون وينتظرون فحسب هم أيضًا يصلّون "They also serve who only stand and wait." إننا نعرف أنه لكى تعمل Patience على منع تذمر الشاعر تجيب على الفور (ورغم ذلك ليس على الفور تمامًا بحيث منعت الدمدمة من الحدوث) ، ولكننا لا نعرف متى تنتهى تلك الإجابة. فهل يسكت الصبر فى البيت ١٢ بعد كلمة " kingly " ؟ أو فى نهاية البيت ١٣ ؟ أو أنه لا يسكت على الإطلاق؟ وهل يستولى الشاعر على هذه الأبيات أو يتفاعل معها أو يستمع إليها فقط كما نفعل نحن؟ إن هذه الأسئلة جميعًا تستعصى على الحل ؛ ولأنها أسئلة تستعصى على الحل فإن القصيدة تسلمنا إلى اللايقين. وهذا اللايقين لا يكون فى الإفادة التى تكونها – فالبيت ١٤ وحده لا لبس فيه – ولكن فى العجز الذى تسلمنا إليه القصيدة: هل ننسب هذه الإفادة إلى الشاعر أم إلى الصبر؟ ولو كان تم تعيين البيت الأخير على الشاعر بصورة واضحة لتلقيناه على أنه حل لشكوكه المبكرة ؛ ولو تعين للصبر لكان ذلك علامة على أن هذه الشكوك كانت لم تَزَلْ قائمة. ولكنه لم يعين لأى منهما ، ولذا فنحن قد تُرِكنا دون الارتياح الذى كان يمكن أن توفره لنا نهاية حاسمة بصورة حازمة (وفى أى اتجاه كان). باختصار نحن نترك القصيدة دون يقين ، ولايقيننا هذا ناتج من إدراكنا (فى خبرتنا) باللايقين الذى لازم التأكيد فى البيت الأخير أو لم يلازمه. (وهذا اللايقين يعمل – أيضًا – على تفعيل القراءتين الممكنتين لكلمة "ينتظرون :"wait هى تعنى التوقع ،

أى توقع مناسبة يخدم فيها العبد ربه بشكل أفضل ؛ أو تعنى الانتظار فى الطاعة ، وهو انتظار يبعث فى حد ذاته على الارتياح لأن الحافز على فعل التبجج قد تمت تهدئته.

إن السؤال الذى كان مثار الجدل فى كتاب "قصائد جون ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة " Variorum Commentary هو إلى أى حد استطاعت القصيدة أن تبتعد فى النهاية عن حالة الإحباط ونفاد الصبر ؟ والإجابة التى يقدمها التحليل الخبراتى هى أننا لا نستطيع أن نقرر ذلك على وجه اليقين ، والعجز عن ذلك هو المسئول عن الاضطراب والارتباك اللذين توحى بهما القصيدة دائمًا. إن ذلك الارتباك هو الذى يقره النقاد دون قصد عندما يناقشون قوة هذا البيت ، ولكنهم يعجزون عن الاستفادة من ذلك فى تحليلاتهم ؛ لأنهم لا يملكون طريقة تعينهم على التعامل مع البنى الخبراتية (أى البنى الزمانية) أو حتى التعرف عليها. والحق أنّ أكثر من محرر يقوم بالتخلص من هذه البنى وذلك بإخراجها من دائرة الوجود: أولاً بوضع علامة التوقف عند نهاية البيت ٦ مما يجعل من غير الممكن أن ينسب القارئ البيت رقم ٧ إلى الله. (وبذلك يصبح الكلام غير المباشر بعيداً عن الاحتمال) ، وبعد ذلك من خلال وضع مجموعة الأبيات السداسية بين علامتى تنصيص حتى تضمحل أية شكوك عند القارئ بشان المتكلم. وليس هناك فى الواقع مسوغ لهذه التعديلات ، وفى عام ١٧٩١ كان توماس وارتون Thomas Warton كيسًا وأمينًا حين اعترف بتعديلات كتلك ، قال : "لقد ألحقت الفواصل المقلوبة على السؤال والجواب ليس استنادًا إلى شىء بعينه ، وإنما لأنى وجدت ذلك ضروريًا بالنسبة للمعنى ."(٦)

تحليل ، تحليل استجابة القارئ :

إن الممارسات التحريرية التى تشبه الممارسات التى عمد إليها محررا الطبعة لا تعدو أن تكون أدلة على الافتراضات التى أخذت على عاتقى مناهضتها: افتراض أن هناك معنى ، معنى مندسًا أو مرموزًا إليه فى النص ، وأنه يمكن الوصول إليه بنظرة واحدة سريعة. وهذه الافتراضات هى بالترتيب ، يقينية وتكاملية ومكانية ، والوصول

إليها معناه الالتزام بغاية وإجراء معينين. والغاية هى الاستقرار على معنى محدد ، وأما الإجراء فيشمل أولاً الابتعاد عن النص ، ثم بعد ذلك تُحسَب أو تُرَكَّب وحدات الدلالة المنفصلة الموجودة فى النص. وكان خلافى مع هذا الإجراء (ومع الافتراضات التى تتولد عنه) ينصب على أنه فى أثناء سيره من المبتدأ إلى المنتهى يتجاهل أنشطة القارئ أو يحط من شأنها فى الوقت نفسه. إن المحرر يتجاهلها ؛ لأنه يظن أن النص مكتف ذاتيًا بالمعنى – النص يتضمن كل شىء – وهو يحط من شأنها لأنه ؛ إذا فكر فيها على الإطلاق فإنه يفكر فيها بوصفها الآلية التى يمكن التخلص منها عند استخراج المعنى. وفى الإجراءات التى أدافع عنها فإن أنشطة القارئ تصبح فى المركز من اهتمام الباحث ، حيث لا ينظر إليها بوصفها وسيلة تؤدى إلى المعنى بل على أنها هى التى تمتلك المعنى. وهذا المعنى الذى تمتلكه هو نتيجة أنها لم تكن جوفاء ؛ فهى تتألف من صنع الافتراضات وتنقيحها ، وإصدار الأحكام والندم عليها ، والخروج بنتائج والتخلى عنها ، ومنح الموافقة وسحبها ، وتعيين الأسباب ، وطرح الأسئلة ، والخروج بإجابات عنها ، وإيجاد الحلول للمعضلات. وبكلمة واحدة نقول إن هذه الأنشطة تفسيرية – بدلا من أن تمهد لأسئلة حول القيمة، فإنها تقرر فى كل لحظة وتعيد تقرير أسئلة حول القيمة – ولأنها أنشطة تفسيرية فإن أى وصف لها ، وبدون أية خطوة إضافية ، سيكون تفسيرًا ، ليس تفسيرًا على غرار الحقيقة ، وإنما تفسيرًا للحقيقة (لعملية الخبرة بها). وسيكون التفسير وصفًا لحقل متحرك من الشواغل ، حقل قائم بذاته بشكل كامل (وليس منتظرًا حتى يأتى المعنى ولكنه يعمل على تكوين المعنى) ، وهو على الدوام مشغول بإعادة تكوين نفسه.

إن هذا الوصف – لكونه تصورًا – ينطوى على صعوبات جمة ، وليس هناك فسحة من الوقت لتأملها هنا؛٧ ولكن يجب أن يكون واضحًا من الأمثلة المختصرة التى أسلفت ذكرها أنها سوف تختلف عن المشروع الوضعى – الشكلى. فكل شىء فى هذا المشروع يعتمد على البعد الزمانى ، وكنتيجة لذلك تصبح فكرة الخطأ بوصفه شيئًا يجب تجنبه على الأقل ، غير واردة. ففى تتابع يسعى القارئ أولا إلى بناء الحقل الذى ينطلق منه ، ثم بعد ذلك يطلب منه أن يعيد بناءه (بتغيير مهمة متكلم ما أو إعادة تنظيم المواقف والمواقع) فى هذا التتابع لا يكون هناك جدال حول أولية بناء

على آخـر؛ ولا يكون هناك امـتـيـاز لأحـدها علـى الآخـر حـتى لو كـان ذلك هو البناء الأخير؛ كل بناء مشروع بالقدر نفسه ، وكل بناء هو الهدف المناسب للتحليل ، لأن كل بناء ما هو إلا حادثة فى خبرة القارئ بالقدر نفسه أيضًا.

ويلفت التـأكيد القوى فى هذه الفـقـرة انتـبـاهنا إلى الأسـئلة التى تتحـاشـاها فحسب: من هذا القارئ ؟ وكيف أجرؤ على وصف خبرته ؟ وماذا أقول للقراء الذين يقـولون إنهم لا يمـتلكون الخبرات التى أصـفها ؟ واسـمـحـوا لى أن أجـيب عن هذه الأسئلة أو بالأحرى أن أبدأ فى الإجـابة عنهـا فى سياق مـثـال آخـر ، وهذه المرة من قصيدة ملتون Comus . ففى البيت ٤٦ فى قصيدة Comus نجد أنفسنا أمام نذل عبر جنيالوجيا معينة.

Bacchus that first from out the purple grape,

Crushed the sweet poison of misused wine .

باخوس هو الأول من العنب الأرجوانى،

عصر السم العذب من خمر أسيء استخدامها.

تخبرنا الهوامش فى كل طبعات هذه القصيدة تقريبًا بأن باخوس هو إله الخمر. والواقع أن أغلب القـراء يعلمـون ذلك بالفـعل ، ولأنهم يعلمـون ذلك فـإنهم سـوف يستبقون ظهور كلمة خمر wine قبل أن يصادفوها فى موقعها الأخير فى البيت الثانى بزمن طويل. وفوق ذلك سوف يستبقون حكمًا سلبيًا بشـأنها ، جزئيًا بسبب علاقة باخوس بالمجون والإسراف فى الشراب ، ولا سيما أن التعبيرة "sweet poi-son" توحى بأن الحكم قد تم إطلاقه من قبل. إذن لقد اكتملت لدينا عناصر التأكيد وتأهبنا لإصدار حكم بشـأن مـغزاه الأخـلاقى فى وقت مبكر جدًا. بيد أن ذلك الحكم قد أحبطه مـجىء كلمة misused "أُسيئَ استخدامها" ؛ لأن ما تطلبه منا هذه الكلمة هو نقل الضـغط فى اتجـاه من الخمـر (حيث كنا نضـعـه من قبل) إلى الذين أسـاءوا استخـدام هذه الخمـر ، ومن ثم عندمـا تظهر كلمة خـمر فى النهاية ، وجب علينا أن نعلن أنها بريئة من التهم التى ألصقنا بها بأنفسنا.

إذن هذه هى بنية خبرة القارئ – نقل صفة أخلاقية من شىء إلى أولئك الذين ينتحلونها. إنها خبرة تعتمد على قارئ له مع « باخوس » ارتباطات قريبة ودقيقة ، وقارئ آخر لا يمتلك تلك الارتباطات لا تتاح له هذه الخبرة ، لأنه لن يستعجل الوصول إلى نتيجة تصبح بموجبها كلمة misused فى موقف التحدى. وأنا أقصد أن أفرق بين القارئين وبين الخبرتين المتاحة لكل واحد منهما. وليس تمييزى قائمًا بين القارئين بسبب المعلومات التى يعرفها كل منهما ، ولكن بسبب عمل الذهن الذى يتاح لقارئ ويمتنع على الآخر. والأكثر من ذلك أننى أميز بينهما حين ألاحظ أن النقطة مدار البحث – سواء كانت القيمة هى وظيفة للموضوعات والأفعال أم للمقاصد كانت فى المركز من الجدال الذى كان يدور فى القرن السابع عشر حول "الأشياء المحايدة". والقارئ الذى يحيط علمًا بهذه الأشياء لا يمتلك الخبرة التى أصفها فحسب ، وإنما سيدرك بعد أن يفرغ منها أنه مطالب بأن يتخذ موقفًا إلى جانب جدال مستمر ؛ وذلك الإدراك (وهو أيضًا جزء من خبرته) سوف يكون جزءًا من النزعة التى ينتقل معها إلى الأبيات التى تلى هذين البيتين.

ويمكننا أن نواصل هذه الصورة الجانبية للقارئ الأمثل ، ولكننى لا أود المضى أكثر من ذلك قبل أن تعرفوا أن القارئ الذى أصفه هو القارئ المقصود فعلاً ، القارئ الذى يجعله تعليمه وآراؤه واهتماماته وقدراته اللغوية ... إلخ قادرًا على امتلاك الخبرة التى يرغب المؤلف فى أن يقدمها له. وأنا لا أود أن أعترض على هذا التوصيف لأنه يبدو واضحًا أن جهود القراء هى فى الأغلب الأعم جهود لتمييز ومن ثم إدراك (بمعنى أن يصبح جزءًا من) مقصد ما لمؤلف. أود فقط أن أعترض حين لا يفهم هذا الإدراك إلا على وجهه الضيق، بوصفه فعل فهم مفرد لغرض مؤلف ما ، أكثر من كونه (كما أفهمه أنا) متوالية من الأفعال التى يؤديها القراء فى سياق الافتراض الراسخ بأنهم يتعاملون مع كائنات بشرية لها مقاصد محددة. وحسب وجهة النظر هذه يعد تمييز المقصد ليس أكثر ولا أقل من الفهم ذاته ، والفهم يشمل (وهو يتكون من) جميع الأنشطة التى يتألف منها ما أسميه بنية خبرة القارئ. إن وصف هذه الخبرة هو من ثم وصف للجهود التى يبذلها القارئ من أجل الفهم ، ووصف جهود القارئ التى يبذلها من أجل الفهم هو وصف لإدراكه (بمعنيى الإدراك

والتحقيق) مقصد المؤلف. أو إذا عبرنا عن ذلك بطريقة أخرى نقول إن ما تريد تحليلاتي أن تصل إليه هو وصف متتالية من القرارات التي يتخذها القراء بشأن مقصد المؤلف – وهي قرارات ليست مقصورة على تعيين الغاية وإنما تشمل تعيين كل مظهر من العوالم المقصودة على التعاقب ، قرارات هي في الواقع الشكل ، لأنها هي المضمون ، الذي تتخذه أنشطة القارئ.

على أن ما قلته من شأنه أن يعرضني لاعتراضين. أولهما هو أن الإجراء إجراء دائري أو بعيد عن المباشرة. فأنا أصف خبرة قارئ ما يستجيب ، حسب استراتيجياته ، لمقصد مؤلف ما ، ثم أعين مقصد المؤلف بالإشارة إلى الاستراتيجيات التي يستخدمها ذلك القارئ ذاته. ولكن هذا الاعتراض لن يكون له فاعلية تذكر إلا إذا كان من الممكن تعيين استراتيجيات بمعزل عن الاستراتيجيات الأخرى. فما يتم تحديده حسب أي من المنظورين هو أحوال القول ، أحوال ما كان يمكن أن يفهم على أنه المعنى بما قيل. أي أن المقصد والفهم هما غايتا أي فعل عرفي ، كل واحد منهما يشترط (يشمل ، يحدد ، يعين) الآخر. ولكي نتصور صورة جانبية للقارئ الخبير أو القارئ المواطن informed or at-home reader معناه أننا نصف مقصد المؤلف في الوقت نفسه والعكس بالعكس ؛ لأن القيام بأي من العملين هو بمنزلة تعيين الأحوال المصاحبة للقول ، كأنه تحديد، بالتحول إلى عضو في ، جماعة تتألف من أولئك الذين يشتركون في استراتيجيات تفسيرية.

والاعتراض الثاني هو نسخة معدلة من الاعتراض الأول: فإذا كان مضمون خبرة القارئ هو سلسلة من الأفعال التي يؤديها سعيًا وراء مقصد المؤلف ، وإذا كان القارئ يؤدي تلك الأفعال بدعوة من النص ذاته ، ألا ينتج النص أو يحتوي على كل شيء – المقصد والخبرة؟ وألا أعرض للشبهة موقفي المناوئ للشكلية ؟ وهذا الاعتراض لن يكون له ما يسوغه إلا إذا افترضنا أن الملامح الشكلية للنص توجد بمعزل عن خبرة القارئ ، إذ عندئذ فقط يمكن أن نزعم لها الأسبقية. والحق أنَّ دعاوى الاستقلالية والأسبقية دعاوى متشابهة ؛ وعندما يتم الفصل بينهما عندئذ تمنح إحداهما الأخرى الطبيعة الدائرية والدعم اللاشرعي. إن السؤال الذي يقول:

هل توجد الملامح الشكلية بصورة مستقلة ؟ تتم الإجابة عنه عادة بالإشارة إلى أسبقية الملامح الشكلية: فهى موجودة قبل مقدم القارئ إليها. أما السؤال الذى يقول: هل الملامح الشكلية سابقة؟ فإنه يتم الإجابة عنه بالإشارة إلى وضعيتها المستقلة: فهى هناك "فى" النص قبل أن يعرض لها القارئ. وما يبدو أنه خطوة فى مناقشة هو فى مشهد لتأكيد يدعم نفسه. ويتبع ذلك أن أى هجوم على استقلالية الملامح الشكلية سوف يكون أيضًا هجومًا على أسبقيتها (والعكس صحيح) ، وأود أن أتناول مثل هذا الهجوم فى سياق قطعتين قصيرتين أقتبسهما من قصيدة "لسيداس"

تبدأ القطعة الأولى (وهى القطعة الثانية من حيث الترتيب فى القصيدة) بالبيت ٤٢:

The willows and the hazel Copsesgreen

Shall now no more be seen,

Fanning their joyous leaves to thy soft lays.

أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر

لن ترى من الآن فصاعدًا ،

تهفهف بأوراقها البهيجة على مهاجعك اللينة

إننى أقول : فى أطروحتى دائمًا : إن القارئ هو الذى يصنع المعنى (وأنا أقصد من "يصنع" المعنى الحرفى لها) ، وفى حالة هذه الأبيات الثلاثة سوف يكون المعنى الذى يصنعه القارئ مشتملاً على افتراض (ومن ثم خلق) تأكيد مكتمل بعد كلمة "seen، ترى" أى أن موت « ليسداس » قد أثر على أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر حتى إنها ، من فرط الحزن ، سوف تزوى وتموت (لن ترى من الآن فصاعدًا). بعبارة أخرى ، سوف يجازف القارئ مع نهاية البيت ٤٢ بتفسير ، أو يقوم بإغلاق لإدراكه الحسى ، أو يتخذ قرارًا بما يمكن التأكيد عليه. وأنا لا أعنى أنه قام بأربعة أشياء فى وقت واحد ، ولكنى أعنى أنه قام بأداء فعل واحد قد يتخذ وصفه أيًا من الأشكال الأربعة - صنع معنى أو تفسير أو القيام بغلق إدراكى أو اتخاذ قرار بشأن المقصد. (وسوف تتضح أهمية هذه النقطة فيما بعد.) وأيًا كان ما يفعله

القارئ (أى مهما كان وصفنا لما يفعله) ، فإنه سوف يبطله فى فعل قراءة البيت التالى ، إذ سوف يكتشف هنا أن إغلاقه ، أو صنعه للمعنى ، كان بعيداً عن النضج وأن عليه أن يخرج بمعنى جديد تكون فيه العلاقة بين الإنسان والطبيعة على العكس تماماً لما تم افتراضه قبل ذلك. إن أشجار الصفصاف وأيكات البندق الخضر سوف تجد من يراها ، ولكن « ليسداس » هو الذى لن يراها. إنه هو الذى سيختفى ، بينما هى تواصل سيرتها الأولى ، تهفهف بأوراقها المبتهجة على المهاجع المريحة لشخص آخر (إن البيت ٤٤ كله يفهم الآن بوصفه تعديلاً وزلزلة للأرض التى يستقر عليها الفعل المبنى للمجهول .(seenإن الطبيعة لا تحزن ، إنها قوة محايدة ، وفكرة مشاركتها الوجدانية هى من الأفكار التى تدخل فى باب " الظنون الزائفة" التى تشجع عليها القصيدة ثم تتنكر لها بعد ذلك.

تخبرنا الجملة السابقة كم هو من السهل أن نستسلم للانحياز إلى لغتنا النقدية والبدء فى الحديث كما لو أن القصائد وليس القراء أو المفسرون هم الذين فعلوا الأشياء. إن كلمات مثل "يشجع" و "تتنكر" (وغيرها من الكلمات التى استخدمتها فى هذا المقال) تدل ضمناً على فاعلين ، وإنه لمن الطبيعى أن ننسب الفاعلية أولاً إلى مقاصد المؤلف ثم بعد ذلك إلى الأشكال التى تجسدها كما هو مفترض. إن ما يحدث فى واقع الأمر ، حسب ظنى ، شىء مختلف تمام الاختلاف: فبدلاً من أن نقول إن المقصد وتحققه الشكلى هما اللذان ينتجان التفسير (الصورة "العادية") ، فإن التفسير هو الذى ينتج المقصد وتحققه فى الشكل عن طريق خلق الظروف التى يصبح من خلالها من الممكن تحيده. وبعبارة أخرى ، فى تحليل هذه الأبيات من قصيدة " ليسداس" فعلت ما كان يفعله النقاد دائماً ؛ رأيت ما سمحت لى مبادئى التفسيرية أن أراه أو ما وجهتنى إلى رؤيته مبادئى التفسيرية ، وبعد ذلك تأملت وعزوت ما رأيته إلى نص وقصد. إن ما قادتنى إلى رؤيته مبادئى التفسيرية هو قراء يؤدون أفعالاً ؛ وتتحول النقاط التى أجد عندها (أو بالأحرى أعلن) أن تلك الأفعال تؤدى (بلمسة يد) إلى تحديدات فى النص ؛ وتلك التحديدات بعد ذلك تصبح فى خدمة تعيين " الملامح الشكلية،" وبوصفها تحديدات شكلية يمكن أن نعزو إليها (بطريقة لا شرعية) مسئولية إنتاج التفسير الذى أنتجها فى واقع الأمر. فى هذه الحالة ، يتموقع

التحديد الذى أوجده تحليلى فى نهاية البيت ٤٢ ؛ ولكن نهاية ذلك البيت (أو أى بيت آخر) فى الواقع تستحق الملاحظة أو التوضيح لا لشىء إلا لأن نموذجى يتطلب (وأنا لا أشدد على هذه الكلمة) إغلاقات إدراكية ومن ثم مواقع تحدث عندها تلك الإغلاقات ؛ فى ذلك النموذج تصبح هذه النقطة واحدة من هذه المواقع ، رغم أنها (١) لا تحتاج إلى أن تصبح موقعًا (فليس كل نهاية بيت تصلح مناسبة لإغلاق) و (٢) فى نموذج آخر ، من النماذج التى لا تجد دلالة فى أنشطة القراء ، تصبح إمكانية أن تكون موقعًا غير قائمة.

ما أريد أن أقترحه هو أن الوحدات الشكلية هى من عمل النموذج التفسيرى الذى يستخدمه القارئ دائمًا ؛ إن هذه الوحدات الشكلية ليست كائنة " فى" النص ، وأود أن أمضى فى الحجة ذاتها عند تناول المقاصد. أى أننى أريد أن أقول : إن المقصد ليس أكثر تحققًا " فى" النص من تحقق الوحدات الشكلية ؛ على النقيض من ذلك نجد أن المقصد ، شأنه فى ذلك شأن الوحدة الشكلية ، يتم الخروج به عندما تتم المجازفة بإغلاق تفسيرى أو إدراكى ؛ إن التحقق منه يتم بفعل تفسيرى ، وأريد أن أضيف أنه غير قابل للتحقيق من طريق آخر. وهذا التأكيد الأخير من الاتساع بحيث يصعب الاستطراد فى النظر فى هذا المقام ، غير أننى أستطيع أن أعرض على وجه السرعة للتتابع الجدلى الذى سوف أسلكه لو كنت أتناوله بالدراسة: فالقصد لا يعرف إلا عندما يتم التعرف عليه ؛ ويتم التعرف عليه حالما تقرر بشأنه شيئًا ؛ وأنت تقرر بشأنه شيئًا حالما تصنع معنى ؛ وأنت تصنع المعنى حالما تقدر (أو هكذا يزعم نموذجى) على ذلك.

ولتسمحوا لى بأن ألم خيوط حجتى بمثال أخير من قصيدة "لسيداس":

He must not float upon his wat'ry bier

Unwept ...

لا يجب أن يطفوا على نعشه المائى

غير مبكى عليه ...

إن مسيرة خبرة القارئ هنا هى المسيرة نفسها التى رأيناها فى الأبيات السالفة الذكر ٤٢-٤٤ ، فعند نهاية البيت ١٣ يجازف القارئ بإغلاق إداركى ، ثم يخرج بمعنى يصبح البيت بموجبه انفراجًا أو حلاً أقرب للوعد ، أى أن هناك الآن توقعًا بأن شيئًا سوف ينجز بشأن ذلك الموقف الحرج ، والقارئ يستبق دعوة للفعل ، أو ربما خطة للبدء فى مهمة إنقاذية. ولكن بحلول كلمة " unwept غير مبكى عليه" فإن التوقع والاستباق يتم إحباطهما ، وإدراك ذلك الإحباط لا ينفصل عن صنع معنى جديد (وأقل عزاء): لا شىء سيتم ؛ وسوف يواصل طوافه على نعشه المائى ، والفعل الوحيد الذى سيتم هو الرثاء لواقع مؤداه أن أى فعل لن يكون مؤثرًا بما فى ذلك أفعال التكلم والاستماع لهذا الرثاء والنواح (الذى سوف يستقبل عندما يجىء البيت ٥١ تسمية خادعة وتنطوى على سخرية بالذات "الدموع العذبة"). وهذه "البنى" تأتى متزامنة تمامًا ، فى اللحظة ذاتها التى نجد أن القارئ يعدل عن المعنى بعد أن وجده ويعيد صنع معنى جديد ؛ وفى تلك اللحظة سوف تكون اللحظة التى يلتقط فيها ملمحًا شكليًا أو وحدة شكلية نهاية بيت / بداية بيت ، وسوف تكون هى اللحظة أيضًا التى ، بعد أن فرغ القارئ من قراره بشأن مقصد المؤلف ، أى بشأن معنى ما قيل ، يعيد فيها اتخاذ القرار من جديد ، ومن ثم يعيد البحث عن مقصد آخر.

هذه هى أطروحتى إذن: إن شكل خبرة القارئ ، والوحدات الشكلية ، وبنية المقصد هى كلها واحدة ، وأنها تظهر للعيان فى وقت واحد، وأن التساؤلات حول الأسبقية والاستقلالية من ثم لا مسوغ لظهورها. وما يظهر فى الواقع هو سؤال آخر: ما الذى ينتجها؟ أى إذا كان المقصد والشكل وشكل خبرة القارئ هى فى الواقع طرائق مختلفة فى الإشارة إلى (أو منظورات مختلفة حول) الفعل التفسيرى نفسه ، فما الذى يفسره ذلك الفعل ؟ وأنا لا أستطيع الإجابة عن ذلك التساؤل ، ولكنى أود أن أزعم أن أحدًا لا يستطيع الإجابة عنه كذلك ، رغم أن الشكليين يحاولون الإجابة عنه بتحديد أنماط شكلية وأن هذه الأنماط الشكلية توجد بمعزل عن (أو سابقة على) التفسير. وهذه الأنماط الشكلية تتغير حسب الإجراءات التى تحدثها: قد تكون إحصائية (النسبة المئوية للكلمات ذات المقطعين) ، أو قواعدية (نسبة التركيبات المبنية للمجهول إلى نسبة التركيبات المبنية للمعلوم ، أو نسبة الجمل

ذات التفرع الأيمن إلى نسبة الجمل ذات التفرع الأيسر ، أو أى شىء آخر) ؛ وأيًا كانت هذه النماذج فإننى أريد أن أقول إنها لا تحدث فى المطلق ولا تجىء من فراغ ولكن الذى أتى بها هو فعل تفسيرى ، حتى لو لم يتم الاعتراف بهذا الفعل كما هو الحال فى الأغلب الأعم. يصدق هذا على تحليلى بطبيعة الحال كما يصدق على أى تحليل يقوم به شخص آخر. وفى الأمثلة التى قدمتها هنا أنتحل فكرة "نهاية البيت" وأعالجها بوصفها واقعة طبيعية ؛ وقد يخلص المرء إلى القول إنها بوصفها واقعة طبيعية فإنها مسئولة عن خبرة القراءة التى أصفها. إن الحقيقة هى العكس من ذلك تمامًا فى الواقع: فنهايات الأبيات توجد بفضل استراتيجيات إداركية وليس العكس. فمن الناحية التاريخية نجد أن الاستراتيجية التى نعرفها باسم "قراءة (أو سماع) الشعر" تتضمن الانتباه إلى البيت بوصفه وحدة ، ولكن الذى جعل البيت وحدة شكلية متيسرة هو ذلك الانتباه نفسه (بالكتابة أو بالأمد الشفاهى). والقارئ المتمرس على انتباه كهذا يعد البيت واقعة مجردة بدلاً من كونه مواضعة سوف يواجه حرجًا كبيرًا مع الشعر المجسد concrete poetry(*). وإذا ما تجاوز ذلك الحرج ، فذلك لن يكون ؛ لأنه تعلم كيف يتجاهل البيت بوصفه وحدة ، بل لأنه سوف يكون قد اكتسب مجموعة جديدة من الاستراتيجيات التفسيرية (الاستراتيجيات المكونة "لقراءة الشعر المجسد") فى سياقها لا وجود للبيت بوصفه وحدة. باختصار ما تمت ملاحظته هو من ثم ما أبرز إلى مجال الملاحظة ، ليس بمرآة واضحة وغير مشوهة ، ولكن باستخدام استراتيجية تفسيرية.

وقد يكون صعبًا أن نتبين هذا الأمر عندما تصبح الاستراتيجية معتادة لدرجة أن الأشكال التى تنتجها تبدو جزءًا من العالم. ونجد من اليسير أن نفترض أن الجناس الاستهلالى بوصفه نتيجة يعتمد على "حقيقة" توجد بمعزل عن أى استخدام تفسيرى قد يجريه المرء عليه، حقيقة وجود كلمات متجاورة وتبدأ بالحرف نفسه.

(*) نوع من الشعر ابتدعه الشاعر الإنجليزى جورج هربرت فى القرن السابع عشر ، فيه تأخذ القصيدة شامل المعنى الذى يقصده الشاعر مثل قصيدة « أجنحة القيامة » و « المذبح » لجورج هربرت . من أبرز كتاب هذه القصيدة بعد الحرب العالمية الثانية فى إنجلترا سيمون كتسى وستيورات ملز ودوم سيلفستر هويدارد وإيان هاملتون فنلى . (المترجم)

ولكن الأمر لا يستغرق أكثر من لحظة تأمل حتى ندرك أن التشابه ، بصرف النظر عن كونه طبيعياً ، قد فرضته مواضعة إملائية ؛ بمعنى آخر هو نتاج تفسير. وإذا جاز لنا أن نستبدل بالمواضعات الإملائية مواضعات صوتية (وهو إصلاح كان يلح عليه الصفائيون purists (*) فإن الأساس الموضوعى الذى يتكئ عليه الجناس سيختفى ؛ لأن التمثيل الصوتى سوف يتطلب منا التمييز بين الأصوات الاستهلالية لهذه الكلمات ذاتها التى تدخل فى علاقات جناسية استهلالية ؛ وبدلا من الانصياع لهذه العلاقات فإن قواعد التهجى تصنعها. وقد يجيب أحدكم بالقول: ما دام الجناس الاستهلالى ظاهرة سمعية وليس ظاهرة مرئية لدى سماع الشعر فإن لدينا - إذن - مدخلاً مباشراً إلى الأصوات المادية ذاتها وسماع تشابهات "حقيقية". ولكن الحقائق الصوتية ليست أكثر ابتعاداً عن التفسير (أو أقل مواضعاتية) من وقائع الإملاء ، فالملامح المائزة التى تجعل التلفظ أو التلقى أمرين ممكنين هى ذاتها ثمرة نسق من الاختلافات يجب أن يفرض قبل أن يتم التعرف عليه . إن الأنماط الشكلية التى تسمعها الأذن (مثل الأنماط التى تراها العين) هى الأنماط التى توجدها العادات الإدراكية.

فى وسع المرء أن يواصل هذا التحليل إلى ما لا نهاية ، حتى مع "حقائق" القواعد ، فتاريخ اللسانيات هو تاريخ التنافس بين النماذج paradigms، كل نموذج يطرح تفسيراً مغايراً لمكونات اللغة. الأفعال والأسماء والجملة المنفصلة والتحويلات والبنى العميقة والبنى السطحية والسيمات semes والخبر rheme والقوالب tag-menes(**) تراها حيناً ولا تراها حيناً آخر ، وهذا يعتمد على الجهاز الوصفى الذى نستخدمه. فالناقد الذى يؤسس تحليلاته على الأوصاف التركيبية إنما يؤسسه على تفسير ما ؛ لأن الحقائق التى تشير إليها ماثلة هناك ولكن بوصفها نتيجة للنموذج التفسيرى (الذى هو من صنع البشر) الذى أوجدها.

(*) دعاة تصفية اللغة من كل ما هو غريب عنها وأجنبى مثلما حاول بعض المثقفين اليونان مع اللغة اليونانية ، والرومان مع اللاتينية والفرنسيون مع الفرنسية . (المترجم)

(**) السيم هو أصغر وحدة لغوية حقيقية ذات معنى والخبر هو ما يقال عن موضوع الكلام . والقالب هو أصغر وحدة لغوية نحوية ذات معنى ، وهو نمط يمثل تركيب جملة ما وتركيب الجمل الموازية لها نحوياً . (معجم مصطلحات علم اللغة النظرى ، محمد على الخولى . (المترجم)

والمغزى ظـاهر للعـيان ، وهـو أن الاختـيار لا يكون بين الموضـوعية والتفسير بل بين تفسير غير معترف به فى حد ذاته وبين تفسير واع بذاته على الأقل. إن هذا الوعى هو الذى أزعمه لنفسى رغم أن ذلك يدفعنى إلى التخلى عن الدعاوى التى وردت ضمنًا فى الجزء الأول من هذا المقال ، إذ كنت أقول إن نموذجًا سيئًا (لأنه مكانى) قد طمس ما كـان يحدث بالفعل ، ولكن حسب مبادئى المعلنة الخاصـة فـإن فكرة "الذى يحدث بالفعل" لا تعدو كونها تفسيرًا آخر.

الجماعات المفسرة

إذن يبدو أن الثمــن الذين يدفعـه المرء لقاء إنكـاره أسبـقية الأنمـاط الشكلية أو المقاصد هو عجزه عن تحديد طريقة البداية. ومع ذلك فنحن نبدأ ونمضى ، ولأننا نبـدأ ونمضى فـإن اعـتراضًـا مـضـادًا ينهض فى التو على مـا قلتـه فى الصـفحـات المنصرمة. إذا كانت الأفعال التفسيرية هى مصدر الأشكال بدلاً من كونها العكس ، فلم لا تكون القضية أن القراء يؤدون دائمًا الأفعال نفسـها أو سلسلة عشوائية من الأفعال ؟ باختصار ، كيف يتسنى للمرء أن يصف هاتين الواقعتين للقراءة ؟

(١) قارئ واحد يكون أداؤه مـختلفًا عندما يقرأ نصـين "مـختلفـين" (وضـعت الكلمة بين علامتى تنصيص لأن وضعيتها هى موضـع التساؤل) ؛

و (٢) قراء مـختلفون يكون أداؤهم متشابهًا عند قراءة النص "نفسـه" (وضـعت الكلمة بين علامـتى تنصـيص للسـبب نفسـه). بعـبـارة أخرى ، يعنى هذا أن ثبـات التـفسـير بين قراء وتنوعه عند قارئ واحد ، كـلا الأمرين يدلل على وجود شـىء مـا مستقل عن الأفـعال التفسـيرية وسـابق عليها ، وهو شىء ينتجـها فى الواقـع. وسوف أرد على هذا التـحـدى بالتـأكـيد على أن الثـبـات والتنوع كليـهـمـا من أفـعـال الاستراتيجيات التفسيرية أكثر من كونه من أفعال النصوص.

ولنفـرض أننى أقرأ قصـيدة "لسـيداس." فمـا هـذا الذى أفعله ؟ أولاً وقبل أى شىء ما لا أفعله ليس "مجرد قراءة" ، فـهذا نشـاط لا أؤمن به ؛ لأنه يعنى ضـمنًا

إمكانية قيام إدراك حسى محض (أى دونما غرض). والأمر على النقيض من ذلك فأنا أنطلق من قرارين تفسيريين على الأقل.

(١) أن قصيدة لسيداس قصيدة رعوية .

و (٢) أن ملتون هو الذى كتبها (يجب أن أضيف أن فكرتى "رعوى" و " ملتون" هما أيضًا تفسيران ؛ أى أنهما لا يشيران إلى مجموعة من الحقائق الموضوعية غير القابلة للمناقشة ؛ ولو كان كذلك لانتفى المسوغ لظهور كتب كثيرة.) وبعد أن يتم اتخاذ هذين القرارين (وإذا لم أتخذ هذين القرارين سأتخذ غيرهما، وسوف ينتج عنهما ما ينتج عن غيرهما) ، أصبح جاهزًا على الفور لأداء أفعال معينة ، و"لإيجاد" بالبحث عن ، موضوعات (مثل العلاقة بين العمليات الطبيعية ونشاطات الإنسان أو فعالية الشعر أو أى فعل آخر) ، لكى نخلع الدلالات على (الأزهار والجداول والرعاة والآلهة والوثنية) ، ولكى نحدد الوحدات الشكلية (الرثاء المؤاساة والتحول[*] وإثبات العقيدة ... إلخ). إن استعدادى لإتمام هذه الأفعال (وأفعال أخرى ، فالقائمة لا يقصد بها أن تكون شاملة) إنما يتألف من جملة من الاستراتيجيات التفسيرية ، التى، عند وضعها موضع التنفيذ ، تصبح هى فعل القراءة بمعناه الواسع. أى أن الاستراتيجيات التفسيرية لا توضع موضع التنفيذ بعد القراءة (فعل الإدراك الحسى المحض الذى لا أومن به) ؛ إنها هى شكل القراءة ، ولأنها شكل القراءة فإنها تمنح النصوص شكلها ، وتصنعها بدلاً من ، كما هو يفترض فى العادة ، كونها تنشأ منها. هذا ويمكننا أن نخلص إلى نتائج كثيرة من هذا الوصف:

(١) لم أكن مضطراً إلى تنفيذ هذه المجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية بالذات لأنى لم أكن مضطراً إلى أن أتخذ تلك القرارات التفسيرية (السابقة على القراءة). كان فى وسعى ، على سبيل المثال ، أن أقول إن قصيدة لسيداس كانت نصًا وجدت فيه مجموعة من النزوات والدفاعات مطية للتعبير عن نفسها. وكانت هذه القرارات ستستلزم افتراض مجموعة أخرى من الاستراتيجيات التفسيرية (ربما أشبه

(*) ويقصد به التحول بالمعنى والقافية بعد البيت الثامن من السوناته كما طوره الشاعر الإيطالى بترارك . (معجم مصطلحات الأدب – مجدى وهبة) . (المترجم)

بتلك التى طرحها «نورمان هولاند » Norman Holland فى كتابه المعنون ديناميات الاستجابة الأدبية (Dynamics of Literary Response بيد أن تنفيذ تلك المجموعة من الاستراتيجيات كان سيصنع نصاً آخر.

(٢) كان يمكننى أن أنفذ هذه المجموعة نفسها من الاستراتيجيات عندما يتم تقديمها مع نصوص لم تحمل العنوان التالى (ومفهوم العنوان أيضًا مفهوم تفسيرى فى ذاته) " لسيداس ، نشيد رعوى." كان يمكننى أن أقرر (وهو قرار اتخذه بعضهم) أن رواية آدم بيد Adam Bede (*) هى رواية رعوية كتبتها مؤلفة جعلت من « ملتون » قدوتها (لا زلنا نتذكر أن "رعوى" و "ملتون" تفسيران وليسا حقيقتين بالمفهوم العام)؛ أو كان بوسعى أن أقرر ، كما فعل « إمبسون »، أن كثيراً من الأمور لا تعد رعوية فى العادة وكان يجب أن تقرأ كذلك ؛ وأى من القرارين كان يمكن أن يبعث على مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية ، التى ، عند وضعها موضع التنفيذ ، كان يمكن أن تكتب النص الذى أكتبه عند قراءتى لقصيدة « لسيداس » . (هل أنت معى؟)

(٣) إن قارئًا آخر غيرى يعمل على أن يضع ، عندما يتعرض لقصيدة « لسيداس » ، مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية أشبه بتلك التى أستخدمها موضع التنفيذ (كيف يتسنى له ذلك ؟ سؤال سوف أتناوله لاحقًا) ، سوف يؤدى السلسلة نفسها (أو على الأقل ما يشبهها) من الأفعال التفسيرية. وعندئذ قد يغرى كلينا ، هو وأنا ، أن نقول إن كلينا يتفق مع الآخر بشأن القصيدة (وبذلك نفترض أن القصيدة توجد بمعزل عن الأفعال التى يقوم بها أى منا) ؛ ولكن ما نتفق حقًا بشأنه معًا هو الطريقة التى نكتبها بها.

(٤) إن قارئًا آخر غيرى يعمل على أن يضع مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية أشبه بتلك التى أستخدمها موضع التنفيذ (من فضلك لا تنس أن وضعية قصيدة لسيداس هى ما يقع موقع المساءلة) مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التفسيرية عندما يتعرض لقصيدة « ليسداس » سوف يؤدى سلسلة مختلفة من الأفعال التفسيرية. (وأنا أسلم ، وهذا هو ما أؤمن به ، بأن ذلك القارئ سوف يؤدى على الدوام مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية ، من ثم سلسلة أخرى من الأفعال

(*) رواية للروائية الأمريكية جورج جونز . (المترجم)

التفسيرية) ، عندئذ قد يشكو أحدنا للآخر من أنه قد لا يكون يقرأ القصيدة نفسها (والنقد الأدبى ملىء بمثل هذه الشكاوى) وسوف يكون على حق ؛ لأن كلاً منهما سوف يقرأ القصيدة التى كانت من صنعه.

إن النتيجة المناسبة التى نستخلصها من هذه النقاط الأربع هى أن مفهوم النصوص المتشابهة والمختلفة ما هو إلا تخيل. فإذا قرأت قصيدة « لسيداس » Ly-cidas والأرض الخراب The Waste Land بشكل مختلف (وأنا لا أفعل ذلك فى الواقع) ، فإن ذلك لن يكون ؛ لأن البنى الشكلية للقصيدتين (وتسميتهما بالقصيدتين هو أيضًا قرار تفسيرى) تستدعى استراتيجيات تفسيرية مختلفة ، وإنما لأن نزوعى المسبق إلى أن أنفذ استراتيجيات تفسيرية مختلفة سوف ينتج بنى شكلية مختلفة. أى أن القصيدتين كلتيهما مختلفتان ؛ لأننى أنا الذى قررت ذلك. والدليل على ذلك هو إمكانية فعل العكس (ولذا كانت النقطة الثانية أعلاه ذات أهمية قصوى) بعبارة أخرى ، كانت الإجابة على السؤال الذى يقول: "لماذا تبعث النصوص المختلفة على متواليات مختلفة من الأفعال التفسيرية ؟" هى أنها لم تكن مضطرة إلى ذلك ، هذه إجابة تعنى ضمنًا وبقوة أنها ليست موجودة. والواقع كان من الممكن دائمًا أن نضع موضع التنفيذ استراتيجيات تفسيرية صممت خصيصًا لكى تجعل جميع النصوص نصًا واحدًا ، أو بعبارة أدق ، إنها صممت كذلك لتكوِّن النص نفسه إلى الأبد. والقديس أغسطين يلح على استراتيجية كتلك فى كتابه "فى العقيدة المسيحية" On Christian Doctrine حيث يذكر "قاعدة الإيمان" التى هى فى الواقع قاعدة تفسير. والأمر يسير يسرًا مبهرًا: فكل شىء فى الكتاب المقدس ، وكل شىء فى العالم فى الحقيقة ، يشير إلى حب الله لعباده إذا ما قرأناه على وجهه الصحيح ، ويعنى ذلك مسئولية استجابتنا لحب إخواننا بسبب كسرمه الذى شملنا به. وإذا ما صادفت شيئًا لا يبدو للوهلة الأولى أنه لا يحمل هذا المعنى - هذا لا يتصل بالفضيلة اتصالاً مباشرًا ولا "بحقيقة الإيمان" فعليك عندئذ أن تفهمه على أنه مجازى فى التعبير ، وتجتهد فى دراسته وتمحيصه ، إلى" أن تخرج منه بتفسير يزيد من سيادة المحبة والخير" ، وهذا هو شرط وجود معنى من جهة ومن جهة أخرى مجموعة من التوجيهات لإيجاد ذلك المعنى ، التى هى فى الواقع مجموعة من التوجيهات - من

الاستراتيجيات التفسيرية – التى تعمل على صنعه ، أى تعمل على إنجاز تلك الإعادة التى تنتهى لإنتاج النص نفسه. وأيًا كان رأينا فى هذا البرنامج التفسيرى ، فإن نجاحه وسهولة تنفيذه إنما تشهد عليهما قرون بطولها من التفسير المسيحى للكتاب المقدس. وأنا أزعم أن أى برنامج تفسيرى وأى مجموعة من الاستراتيجيات التفسيرية ، يمكن أن تحرز نجاحًا مشابهًا ، رغم أن القليل من هذه البرامج قد أحرز نجاحًا مبهرًا كهذا. (كان البرنامج التفسيرى السائد لثلاثة قرون مضت يعرف باسم "اللغة العادية.") هذا وتشمل برامج المناهج النقدية المعروفة ذات الخاصية ذاتها إعادة إنتاج النص الواحد ، تشمل نقد التحليل النفسى ، والنزعة الربرتسنية (التى تهدد دائمًا ببسط سيطرتها على فترات قادمة) ، وعلم الأرقام السحرى (التشابه القائم على افتراض الاختلافات الثابتة التى لا حصر لها).

أما السؤال الآخر الذى يشكل تحديًا ثانيًا – :" لماذا ينفذ القراء المختلفون الاستراتيجية التفسيرية نفسها عندما يواجهون النص نفسه ؟ – فيمكننا أن نتناوله بالطريقة نفسها ، ويكون الجواب مرة أخرى هو: إنهم غير مضطرين إلى ذلك فى الواقع ، ودليلى على ذلك هو تاريخ النقد الأدبى بأكمله. ومرة أخرى هذه الإجابة تنطوى ضمنًا على أن مفهوم "النص نفسه" هو ثمرة امتلاك قارئين اثنين أو أكثر للاستراتيجيات التفسيرية نفسها. ولكن لماذا يجب أن يحدث هذا على الدوام؟ ولماذا يتفق اثنان من القراء أو أكثر بالضرورة؟ ولماذا تحدث الاختلافات المطردة ، أى المعتادة، عند القارئ الواحد دائمًا؟ وما تفسير ثبات التفسير من جهة (على الأقل عند جماعة واحدة من الناس فى أوقات واحدة) والتنوع المنتظم للتفسير من جهة أخرى إذا لم يكن راجعًا إلى اختلاف النصوص وتغيرها ؟ إن الإجابة عن هذه الأسئلة مجتمعة نلتمسه فى مفهوم كان متضمنًا فى مناقشتى، وهو مفهوم الجماعات المفسرة. إن الجماعات المفسرة تتألف من أولئك الذين يشتركون فى الاستراتيجيات التفسيرية لا من أجل القراءة (بالمعنى العرفى) بل من أجل كتابة النصوص ، بل من أجل تحديد خصائصها المائزة وتعيين مقاصدها. بعبارة أخرى ، هذه الاستراتيجيات سابقة فى وجودها على فعل القراءة ومن ثم فهى تحدد شكل ما يقرأ وليس العكس كما يحدث عادة. فإذا كانت جماعة معينة تؤمن بوجود تشكيلة من النصوص فإن أعضاء هذه

الجماعة سوف يتبجحون بمجموعتهم من الاستراتيجيات من أجل صنع هذه النصوص. وإذا كانت جماعة ما تؤمن بوجود نص واحد لا غير ، فإن الاستراتيجية الواحدة التى يستخدمها أعضاء الجماعة الأولى أنهم سوف يتهمون أعضاء الجماعة الثانية بأنهم اختزاليون ، وهؤلاء بدورهم سوف يقولون إن متهميهم سطحيون. والافتراض فى كل جماعة سوف يتركز فى أن الجماعة الأخرى لا تفهم "النص الحقيقى" على وجهه الصحيح. ولكن الحقيقة سوف تكون هى أن كل فريق منهم يفهم النص (أو النصوص) بالشكل الذى تقتضيه استراتيجياته التفسيرية وتحققه. هذا - إذن - هو تفسير ثبات التفسير بين القراء المختلفين (إنهم ينتمون إلى الجماعة نفسها) وتفسير الاطراد الذى يستخدم فيه قارئ واحد استراتيجيات تفسيرية مختلفة وبذلك يصنع نصوصًا مختلفة (إنه ينتمى إلى جماعات مختلفة). ويفسر هذا أيضًا سبب وجود الخلافات ولماذا كان من الممكن مناقشتها بطريقة منهجية: ليس ذلك بسبب ثبات فى النصوص ، وإنما بسبب ثبات فى تركيب الجماعات المفسرة ومن ثم فى المواقف المتعارضة التى تنشئها هذه الجماعات. وهذا الثبات زمانى دائمًا فى الواقع (بخلاف ثبات النص الدائم موضع التأييد).

إن الجماعات المفسرة تزداد وتتناقص ، والأفراد ينتقلون من جماعة إلى أخرى. وهكذا، بينما نجد أن التحيزات لا تدوم ، فإنها موجودة دائمًا ، تحقق استقرارًا كافيًا لضمان استمرار المعارك التفسيرية ، وتحقق فى الوقت نفسه تحولاً وغيابًا يكفلان عدم حسمها. يقع مفهوم الجماعات المفسرة - إذن - بين هدف مستحيل والخوف الذى يفضى بالكثيرين إلى الحفاظ عليه. أما الهدف فهو الاتفاق التام وسوف يتطلب من النصوص أن يكون لها وضعية خاصة بمعزل عن التفسير. والخوف هو من فوضى تفسيرية ، ولكن هذه الفوضى لن تتحقق إلا إذا كان التفسير (صناعة النص) عشوائيًا بمعنى الكلمة. إن الاندماج الهش ولكن الواقعى هو الذى يتيح لنا أن يتحدث كل منا للآخر ، ولكن دون أمل أو خوف من أن نتوقف ذات يوم.

بعبارة أخرى ، ليست الجماعات المفسرة أكثر ثباتًا من النصوص ؛ لأن الاستراتيجيات التفسيرية ليست فطرية أو كونية ، وإنما هي استراتيجيات يمكن للإنسان أن يتعلمها. وهذا لا يعني أن هناك مرحلة لم يتعلم فيها المرء أيًا منها. إن القدرة على التفسير لا تكتسب اكتسابًا ؛ إنها فطرة كائنة في تكوين الإنسان ، أما ما يكتسب فهو طرائق التفسير ، وهذه الطرائق نفسها عرضة للنسيان أو الاستئصال أو التعقد أو ألا تنال الاستحسان (أي يتوقف الناس عن القراءة بها). وعندما يحدث أي من هذه الأمور ، فإن ثمة تغيرًا مصاحبًا في النصوص ، ليس لأنها تقرأ بطريقة مختلفة ، وإنما لأنها كتبت بطريقة مختلفة.

الثبات الأوحد – إذن – يكمن في حقيقة أن الاستراتيجيات التفسيرية (على الأقل في نموذجي) منتشرة دائمًا كانتشار الجند ، وهذا يعني أن التوصيل ليس بوسعه أن يكون مضمون النتائج ويخضع للحظ أكثر مما اعتدنا أن نظن. لأنه إذا لم توجد النصوص الثابتة ، ولا يوجد غير الاستراتيجيات التفسيرية التي تصنعها ، وإذا كانت هذه الاستراتيجيات التفسيرية بعيدة عن الطبيعية ، وأن الإنسان يكتسبها بالتعلم (ومن ثم فهي غير متاحة أمام الوصف المحدد) فما هذا الذي يفعله القائلون (المتكلمون والمؤلفون والنقاد وأنا وأنت)؟ في النموذج النقدي القديم كان القائلون مشغولين بنقل المعاني الجاهزة أو المصنوعة قبلاً. وكان يقال إن هذه المعاني مشفرة ، وكان يسلم بأن هذه الشفرة موجودة في العالم بمعزل عن الأفراد الذين يضطرون إلى أن يجدوا الصلة بينها وبينهم. (وإن لم يفعلوا سيقعون في الانحراف). عى أن المعاني في نموذجي ليست مستخرجة ولكنها مصنوعة ، وهي لم تصنعها أشكال مشفرة وإنما تصنعها استراتيجيات تفسيرية وهي التي توجد الأشكال. ويترتب على ذلك أن ما يفعله القائلون هو أنهم يمنحون السامعين والقراء مناسبة لصنع المعاني (والنصوص) بدعوتهم لتنفيذ جملة من الاستراتيجيات التفسيرية. ويُفترض أن يتم إدراك هذه الدعوة، وهذا افتراض يعتمد على تصور من قبل السامع أو مؤلف حول الحركات التي سيقوم بها عندما تواجهه أصوات أو علامات يتلفظ بها أو يدونها.

يبدو من الوهلة الأولى أن هذا الوصف للأمور يعيد ببساطة إثارة الاعتراض القديم ؛ إذ أليس هذا تسليمًا بأن هناك ، رغم كل شىء ، ترميزًا شكليًا ، ربما ليس للمعانى ، وإنما للتوجيهات التى تكونها ، لتنفيذ الاستراتيجيات التفسيرية ؟ والإجابة عن هذا السؤال هى أنها لن تكون توجيهات إلا لأولئك الذين يستحوذون على الاستراتيجيات التفسيرية سلفًا. وبدلاً من إنتاج الأفعال التفسيرية يصبحون هم ثمرة فعل تفسيرى. قد يجازف المؤلف بتصوره ، ليس بسبب شىء "فى" العلامات ، وإنما بسبب شىء يفترض وجوده فى قارئه. إن مجرد وجود العلامات إنما هو من عمل جماعة مفسرة ؛ لأنها ، أى هذه العلامات ، لا يتم تمييزها (أى وصفها) إلا من قبل أعضائها. أما أولئك الذين هم خارج تلك الجماعات فسوف ينشرون مجموعة مختلفة من الاستراتيجيات التفسيرية (فالتفسير لا يتوقف مطلقًا) ومن ثم سوف يصنعون علامات مختلفة.

وهكذا أجعل النص يختفى مرة أخرى ، ولكن المشكلات لا تختفى لسوء الحظ. فإذا كان الجميع يضعون الاستراتيجيات التفسيرية موضع التنفيذ على نحو متواصل وبذلك يكونون النصوص والمقاصد والمتكلمين والمؤلفين فكيف لأى منا أن يعرف إذا ما كان عضوًا فى الجماعة المفسرة نفسها من عدمه؟ والإجابة عن هذا السؤال هى أنه لا يستطيع ، ما دامت الأدلة التى تقدم لدعم الزعم تعد هى نفسها تفسيرًا (لاسيما إذا كان الآخر مؤلفًا متوفى منذ زمن بعيد). إن الدليل الوحيد على العضوية هو الزمالة ، أى علامة الاعتراف التى يمنحها شخص ما يكون عضوًا فى الجماعة نفسها ، شخص ما يقول لك ما لا يستطيع أى منا نحن الاثنين أن يثبته لطرف ثالث: "نحن نعرف" وأنا أقول لك ذلك الآن ، وأنا أعرف تمامًا أنك لن توافقنى على ما أقول (أى ، تفهمه) إلا إذا كنت تتفق معى سلفًا.

الهوامش

(١) All references are to The Poems of John Milton, ed. John Carey and Alastair Fowler (London: Longmans, Green, 1968).

(٢) A Variorum Commentary on the Poems of John Milton, vol. 2, pt. 2, ed. A.S.P. Woodhouse and Douglas Bush (New York: Columbia University Press, 1972),p. 475.

(٣) قبل كل ذلك هى إشارة إلى مدينة الشر التى هرب إليها اليهود فى عهد النبيين أيزاياه وجرمياه. وفى اللاهوت المسيحى بابل تقابل الكنيسة الرومانية التى جاءت نبوءة بهدمها فى سفر الرؤيا. وفى بعض كتب البيوريتانيين: بابل هى اسم يطلق على مدينة « أوغسطين » الأرضية، التى يهرب إليها المؤمنون هربًا روحيًا لكى يتجنبوا القدر الذى ينتظر الآثمين. انظر تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المحققة. ص. ٤٤٠- ٤٤١ .

(٤) Variorum Commentary, p. 469.

(٥) Ibid., p. 457.

(٦) Poems Upon Several Occasions, English, Italian, and Latin, with Translations, by John Milton,ed. Thomas Warton (London, 1791), p.

الفصل السابع

تفسير (تفسير) قصائد ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة

هذه الاستجابة لاستجابة لمقالى المعنون: "تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المحققة" تحتوى على جملة أظن أنها من أكثر الجمل التى كتبتها إلى اليوم مجافاة للتوفيق. ففى معرض حديثى عن النقد العاطفى وصفته بأنه "خيال أعلى" وقلت: إنه يحررنى من الالتزام بأن أكون على صواب [وهو مقياس لم يعد موجوداً فى الواقع] ويطلب منى أن أكون مثيراً للاهتمام وكفى. وقد مضى زمن ليس بالقليل الآنَ منذ تبرأت من هذا الإعلان وبما يوحى به من نسبية مستترة. وكان الشىء الوحيد الذى ضاع وجوده فى مناقشتى هو معيار الصواب والخطأ الذى يوجد بمعزل عن أهداف الجماعة وفرضياتها. على أن مقياس الصواب (والخطأ) عرضة لأن يثار دائمًا فى نطاق جماعة ما ؛ لأنه يثار على خلفية فهم سابق لما يعد الحقيقة ، لما يمكن الاستماعُ إليه بوصفه الْحُجَّة ، وما يمكن تقريره بوصفه الهدف ، وما إلى ذلك. النقطة المهمة ، كما سأكتب لاحقًا ، هى أن مقياس الصواب والخطأ لا يوجد بعيداً عن الفرضيات ، بل هو من نتائجها ، ولما كنا نحن أنفسنا لا يتحقق وجودنا بعيداً عن الفرضيات فإن هذا الوجود لا يتحقق أيضًا بدون مقياس للصواب والخطأ .

يتعرض البروفيسور "بوش" والسيد "ملوكس" لإشكالية فى التفسير لا تختلف عن تلك الإشكاليات التى كانت مناسبة المقال الذى كان موضوع نقدهما: فعندما تناول البروفيسور "بوش" الجزء الأول من ذلك المقال على نحو أكثر جدية (أو على الأقل بدرجة مختلفة من الجدية) مما تناولته ، وراح السيد "ملوكس" يشكو من أننى لا أتناول الموضوع بالجدية الكافية. وفى محاولاتهما المتباينة يبدو أنهما لم ينتبها أو تجاهلا أو لعلهما استاءا من عدم الجدية المقصودة فى تناولى أو الدرجة التى وصل

إليها تناولى فى إخلاصه لعدم خلوص نيتى فى أن أصل إلى نقطة محددة ، أو أستقر على نتيجة واضحة. ويبدو أن البروفيسور بوش يعتقد أننى أعددت لهجوم على قصائد ملتون فى طبعتها المحققة. دعونى أقل فى البداية إنى لم أعد لهجوم كهذا البتة ، وإننى آسف إذا كنت قد كتبت شيئًا أعطى الانطباع بذلك ، وإننى أندم على أية إساءة ربما صدرت منى. إن البروفيسور بوش وأنا نرى قصائد ملتون المحققة من منظورين مختلفين ، كلاهما شرعى تمامًا فى نظرى. إنه يراها وثيقة document فى حين أراها نصًا text . وثيقة أى تسجيل ورصد دقيق لتاريخ البحث والتفسير الذى تعرضت له هذه القصائد ، وهى وثيقة مثالية فى بابها ؛ نموذج دقيق وكامل ، وأهم من ذلك أمين. إن المحررين يعلنان فى البداية أنهما لا يزعمان موضوعية مستحيلة. إنهما يتركان لنا سجلاً قيمًا لاختلافاتهما العرضية ويوحيان (لى على الأقل) بأنهما يعرفان جيدًا أن عملهما هو بمنزلة التقرير المؤقت. أما بحثى فهو فى دلالة هذا التقرير.
إنه ليس هجومًا على طريقة جمعهما لهذه المواد ، ولكنه محاولة لأن أطرح سؤالاً لم يطرحه المحرران على نفسيهما وهو : ماذا يعنى رصد تاريخ الجهد الذى أُنفق فى محاولة تحديد المعنى فى قصائد ملتون ؟ باختصار حاولت أن أوسع مجال التفسير لكى يشمل المحررين ذاتهما بدلاً من الهجوم على الطبعة المنقحة لأخطو خطوة إضافية على ما بدآه بالفعل. على أنه حتى فى سياق منظورينا المتباينين قد لا أكون أنا و"بوش" مختلفين إلى هذه الدرجة التى يظنها هو . فكلانا يتفق على أن القارئ يجد فى شعر ملتون "مشاعر معقدة ، وحتى متضاربة،" وأن "ملتون" ينطلق فى كثير من الأحيان من خلال شكوكه ونوازعه نحو "الحل الإيجابى". وصفوة القول أنَّ "بوش" يسعى للتأكيد على الحل الإيجابى فى حين أميل أنا إلى التأكيد على شكوك الشاعر ونوازعه لكى أقيم الدليل على أنها شكوكنا نحن أيضًا ونوزاعنا بقدر ما هى شكوك الشاعر ونوازعه، ولكى أؤكد أنها لا تفقد قيمتها (بمعنى أنها محملة بالدلالة) لا لشىء إلا لأنها تفسح المجال أمام " مشاعر أخرى " . ويبدو أن البروفيسور بوش – مثل رالف رادر – يعتقد أن فهمنا النهائى (وأنا أعترف بأننا أحياناً نصل إلى فهم كهذا) لما تعنيه القصيدة ينبغى أن نأخذه على أنه هو معنى القصيدة (المعنى المقرر) وإنى أجادل ، على أية حال ، بأن هذا الفهم لم يعد يتطابق مع المعنى أكثر من تطابقه مع

الاستنتاجات التى تسبقه ، وأن التأويل الذى يفكر فيه القارئ ثم ينبذه (أو يراجعه أو يعدله أو يوسعه أو يتجاهله) هو فى الواقع تأويل وليد مجازفة ، ولأنه وليد مجازفة، فإنه ينطوى على التزامات (افتراضات ومواقف وفرضيات ومعتقدات) وهذه الالتزامات - حتى لو كانت مؤقتة - هى جزء من خبرة القصيدة. المسألة فى النهاية هى: هل يجب أن ننظر إلى الاستراتيجيات الإدراكية على أنها إستراتيجيات وسيلية بمعنى أنها خطوة تمهيدية فى اتجاه تحديد المعنى أو أنها خطوة " إنشائية " بمعنى أنها تسهم فى صناعة المعنى فى كل لحظة ثم تسهم فى صناعة المعنى من جديد فى كل لحظة تالية. المسألة ، كما يقول السيد "ملوكس" ، هى: هل منهج المرء ونموذجه النقدى مكانى أم هو نموذج زمانى؟

الواقع أن هذا لا يعدو أن يكون إعادة لتقرير الموقف الذى يعترض عليه البروفيسور "بوش"، ولكن الشىء الذى يبدو أنه لم يدركه البروفيسور "بوش" هو أننى أعترض مثله تماماً على الموقف نفسه، على الأقل أعترض على المزاعم التى وردت على لسانه فى الجزءين الأولين من البحث. وهذه المزاعم تم تجاوزها فى نهاية الجزء الثالث ، وعندما سلمت بأنه فى معرض دفاعى عن إجراءاتى تخليت عن إعلانى بأنها فوق الإجراءات التى كنت أتناولها بالنقد. وذلك لأن المناقشات فى الجزء الأخير قللت من إمكانية إقامة الدليل على ذلك التفوق وحولته إلى مجرد تأكيد وهذا ما يراه السيد ملوكس ويأسف له ، رغم أنه من الواضح أنه يعتقد أننى قد اقترفت خطأً. والحقيقة أن ما فعلته هو إتاحة المجال أمام موقفين ذهنيين ، كان يحتفظ بهما قبل الآن منفصلين ، ليصبحا معًا داخل الحدود المصطنعة لمقال واحد. والنتيجة كما يلاحظ السيد ملوكس ، ظهور التناقض: (يبدو أن فش يطلع علينا بنقد يستهلك نفسه) وهو تناقض ينتج على التو من التباس فى فهم منهجى وتطبيقاته. وأحيانًا ، كما هو الشأن فى النصف الأول من تفسير قصائد ملتون المنقحة وفى مقال سابق لى حول الألجرو والبنسرورو كان يتم تقديم تحليلاتى على أنها وصفية ، وكما لو أنى كنت مشغولاً بوضع الاستراتيجيات التى يؤديها القراء أمام الوعى التحليلى ، بمعزل عن كونهم واعين بأنهم أدوها أو لم يعوا ذلك ، فإذا كان الأمر كذلك بالنسبة لى ، فإن دعواى تصبح أشبه بزعم اللسانيين حين يخبرون الناس بما يفعلونه على الدوام ، رغم أنهم قد

يصبحون - بسبب مبادئهم النقدية - عاجزين أو كارهين أن يعترفوا بما كانوا يفعلونه. باختصار ، إنه لزعم أن تقرأ بالطريقة التى أقول أنا أن نقرأ بها ، ولا مجال لإنكارك هذه الطريقة؛ لأننى مستعد فى جميع الأحوال أن أفسر إنكارك هذا إما بأنه خفض لقيمة ما تفعله وإما طمس لما حدث بالفعل. أما الموقف الذهنى الآخر فليس أقل من الأول استعلاء وغمطًا للحق ، بيد أنه فى اتجاه آخر موقف توجيهى ؛ لأنه يحث القراء على القراءة بطريقة جديدة أو مختلفة. فإذا كنت فى هذا الموقف فإننى لا أقول هذه هى الطريقة التى ينبغى أن نقرأ بها سواء تعرفها أو لا تعرفها ، ولكن أقول "لماذا لا تجرب القراءة بهذه الطريقة ؟ " ومعنى هذه الطريقة أنك توافق على فرضيتى بأن مضمون خبرة القراءة هو متوالية من الأفعال المقصودة (أو الاستراتيجيات الإدراكية) ثم تأتى مراقبة الأفعال التى ينتجها (بدلا من أن يكتشفها) هذا الافتراض. إن هذا الإجراء سوف يسفر عن نتائج ، ولكن هذه النتائج لن يكون لها علاقة يمكن إثباتها بخبرة قراءة معيارية مشتركة.

إن الموقف الذهنى الجدلى فى النصف الأول من مقالى "تفسير قصائد ملتون فى طبعتها المزيدة والمنقحة" قد يجد التسويغ له حين تكون تلك العلاقة هى السائدة ، رغم أن هذا التسويغ إنما يعتمد على قدرتى على تقديم الدليل المستقل فى تحليلاتى. ولكن حتى إمكانية تقديم هذا الدليل المستقل ذاتها هى التى أنكرتها فى النصف الثانى من مقالى عندما ، وفى معرض رفضى التام للشكلية ، أحجمت عن الالتجاء إلى أية إجراءات برهانية. إن السيد ملوكس يقول إن " قضية الأسلوبية العاطفية (أى أنَّ وصفها / أو تأويلها يعكس أو يصور على نحو مسرحى الطريقة التى يقرأ بها أغلب القراء بالفعل) هى قضية تجريبية يمكن اختبارها فى مقابل الدليل الحدسى وعلم اللغة النفسى والدليل النقدى. على أن القضية ليست بالقوة التى نظن: فالدليل القائم على الحدس وعلم اللغة النفسى والنقد يمكن أن تتخذه الأسلوبية العاطفية بيد أنه لا يعمل كاختيار. وأظن أن السيد ملوكس يشير بعبارة " الدليل النقدى" إلى الطريقة التى استخدمت بها النقد السابق. وكالعادة لن أهتم كثيرًا بالتفسيرات التى يطرحها النقاد أكثر من اهتمامى بالمشكلات أو الخلافات التى أثارها بحجة أنه بينما تتباين التفسيرات فإن المشكلات والخلافات لا تتباين ومن ثم تشير إلى شىء يشترك فيه

جميع القراء. فإذا كان هناك مثلاً مناظرات متصلة حول إذا ما كان يحق لمارلو أو لا يحق له أن يكذب فى نهاية رواية "قلب الظلام" Heart of Darkness، فإنى سأفسر المناظرة على أنها دليل على الصعوبة التى يختبرها القراء عندما تطلب منهم الرواية إصدار أحكام. وبالمثل ، إذا كان ثمة جدلٌ حولَ البطل فى الفردوس المفقود ، فإنى سأعد الجدل إشارة إلى أنه ، فى أثناء القراءة ، تكون ماهية البطل باستمرار موضع شك. سيكون هناك مستويان دائمًا ؛ مستوى سطحى لا تظهر الاختلافات من خلاله ، ومستوى آخر أعمق يرى أن هذه الاختلافات هى نفسها المضمون المشترك الذى ينكرون وجوده. باختصار ، تصبح الخلافات النقدية تقارير مقنعة لما يفعله القراء فى الواقع ، وأنا أسدى خدمة للمشاركين حين أخبرهم بما يخبروننا به بالفعل.

على أن هذا ، كاستراتيجية ، قد لا يكون مقنعًا إلا إذا قبلنا افتراض أن النقد شفرة يمكن فك رموزها بدلا من كونه مجموعة من التقارير الصريحة والأداء الدقيق (الاختلاف ، مرة أخرى ، بين قصائد ملتون المزيدة والمنقحة بوصفها نصًا وبين القصائد نفسها بوصفها وثيقة). فبدلا من إيراد الدليل رحت أصطنعه بالاشتراط المسبق بأن أى تمحيص للمواد سيكشف عن نوع من الأنشطة التى أزعم أن القراء يؤدونها. باختصار ، لكى يكون الدليل مساعدًا فإنه فى حاجة إلى إضافة الفرضية ذاتها التى يختبرها. ويصح هذا أيضًا فى شأن الدليل القائم على السانيات النفسية. الحق أن تجارب بعض علماء اللسانيات النفسية قد كشفت عن استراتيجات إدراكية تشبه تلك التى أصفها، بيد أن هذه الاستراتيجيات فى تحليلاتهم توضع فى خدمة معالجة المعنى ، فى حين أزعم أنها محملة بالمعنى ليس فى مرحلة واحدة ، بل فى كل مرحلة. ومرة أخرى لا يكون الدليل دليلاً إلا بافتراض ما أنا مقدم على إثباته. والحق أننا إذا أخذنا تعريف "فرانك سميث" للقراءة الناجحة على أنها اختزال للايقينية ، فإن بحوث اللسانيات النفسية عندئذ تبدو أنها تعزز موقف رادر وبوش أكثر مما تعزز موقفى. كل ما يتبقى لى هو مقولة ملوكس الثالثة ، الدليل الحدسى. الذى يعنى به الدليل الذى يقدمه من يومئ بالموافقة بعد قراءة أبحاثى أو الاستماع إلى محاضراتى. بيد أن هذا دليل على نوع آخر مختلف عما نسعى إليه ؛ لأنه ليس متاحًا أمام مراقب لا يأبه ومن ثم يفرض الموافقة فقط من قبل أولئك الذين وافقوا بالفعل. ولذا كانت فكرة

الجماعات المفسرة مهمة فى مناقشتى. إنها من ناحية موضوعية بمعنى أنها نتيجة اتفاق ، ومن ناحية أخرى ذاتية، لأن أولئك الذين يشتركون فى ذلك الاتفاق (الذين من ثم يكونونه ويمنحونه الشرعية) فحسب هم القادرون على إدراكه والإقرار به.

والطرح الأخير هو إعادة لما ورد فى الجزء الأخير من تفسير قصائد "ملتون" المنقحة والمزيدة وهو نتيجة حتمية لهجرى المتدرج ، فى ذلك المقال ، للموقف القائم على الوصف. وهذا هو السبب فى أننا نجد أنه من اللافت أن السيد "ملوكس" يظن أنها رغبة من جانبى فى الاحتفاظ بمساحة من الوصف كبيرة لتفسير تراجعى عن زعم الأسبقية ، كما لو أن ذلك الزعم أسهل فى صنعه فى غياب أية إدعاءات أو مطالب وصفية. على أن القضية تبدو لى عكس ذلك تماماً ؛ فزعم الأسبقية لا يمكن تسويغه إلا بتبنى تلك المساحة الكبيرة من الوصف (على الأقل نظرياً) ؛لأنه بدون ذلك لا يكون هناك الأساس الذى يمكن اختبار هذا الزعم من خلاله. بعبارة أخرى لأنى فعلت فعلاً ما يريدنى "ملوكس" أن أفعل - الارتداد عن تأكيد السلطة الوصفية - ولم أفعل ما يريدنى ملوكس أن أفعل - الاستمرار فى التأكيد على الأسبقية.

وهذا لا يعنى ، كما يخشى هو على ما يبدو ، أنى تخليت عن التمييز بين الأسلوبية العاطفية (وليست هذه أفضل التسميات على كل حال) ومناهج البحث التى تعارضها فى الأساس. إن هذا التمييز لا يقوم فى أقوى أشكاله ، كتمييز بين ما هو حقيقى وما ليس كذلك. والسيد "ملوكس" على حق حين يبين أنه بفضل خطوة واحدة فى سياق نقد النقد قمت بوضع التحليلات الشكلية والعاطفية فى ميزان التساوى وهذا فقط على أساس زعمهما للموضوعية وعلى أساس هذا الزعم انهار التمييز بين الاستراتيجيات القرائية والاستراتيجيات النقدية. ولا تنتهى الاختلافات فيما يتعلق بدرجات أخرى من المقارنة. إن الاختلاف الرئيس ، كما يلاحظ ملوكس ، هو الذى يقوم بين منهج يعين قيمة لخبرة القراءة الزمانية ومنهج ينكر وجود هذه الخبرة أصلاً أو أنه ينظر إليها بوصفها وسيلة لا غير. على أن الاختلاف لا يشى بالإخلاص لتلك الخبرة طالما أن فعل القراءة الذى هو هدف النقد العاطفى هو أيضاً من ابتكاره. رغم ذلك ، لم يزل فى وسع المرء أن يؤمن بقضية أعلوية (إذا لم تكن أسبقية) النقد

العاطفى ، أولاً لأنه أكثر تماسكًا من الناحية الدلالية من النقد الشكلى الذى أفسده كما قلت غياب أية صلة بين أوصافه وتفسيراته. فإما أن يسبق التفسير الوصف وعندئذ يظهر (وعلى نحو لا شرعى) أشبه بنتائجه ، و إما أن يتم التدقيق فى الوصف حتى يظهر التفسير الذى يملأ فراغاته بطريقة سحرية. فالإجراء متعسف فى الحالين كليهما. والحق أن ثمة تعسُّفًا فى إجراءاتى أيضًا ، ولكنه تعسف لا تشعر به إلا فى البداية حين أتبنى جملة من الفرضيات التى توجه تحليلاتى وتنتجها. هذا ولا يعد النقد العاطفى نقدًا متعسفًا بمعنى أن القارئ لا يستطيع أن يثبت أن بدايته هى البداية الصحيحة. ولكن عندما يبدأ فإنه يتجلى للذهن بطرق تتسق مع مبادئه المعلنة. فهو - إذن - وهم أعلى ، وهذه الأعلوية حاسمة عندما لا يستطيع علم منهج ما أن يدعيها ، وهى أعلوية خلاقة ، أى أنها تمكن من طرق جديدة للقراءة ومن ثم تسهم فى خلق نصوص جديدة. وقد يشكو غير متعاطف من أن هذه هى المشكلة بالضبط ، فبدلاً من اتباع الطريقة التى يقرأ بها الناس بالفعل فإننى أعلم الناس كيف يقرءون بطريقة مختلفة. وهو معناه تحويل الزعم التوجيهى إلى انتقاد، ولكنه يُشعَر به بوصفه انتقادًا إذا كان البديل للقراءة المختلفة هو القراءة الصحيحة ، وإذا كان البديل النصوص التى تم خلقها هو النص الحقيقى. هذه - إذن - هى أوهام الشكلية ، وبوصفها أوهامًا فإن بها عيبًا كونها مقيِدة. أما أوهامى فهى أوهام مُحرِرة ؛ تحررنى من التزام أن أكون صائبًا (وهو مقياس لم يعد موجودًا) ويطلب منى أن أكون مثيرًا للاهتمام فحسب (وهو مقياس يمكن إنجازه دون أية إشارة إلى موضوعية مضللة) . وبدلاً من استرجاع النصوص أو استردادها فإنى أقوم بصنعها وتعليم الآخرين كيف يصنعونها حين أضيف إلى مخزونهم من الاستراتيجيات. سألنى سائل ذات مرة: هل توجد مثل هذه الأشياء التى يسمونها أعمالاً فنية تستهلك نفسها ؟ وأجبت: الآن توجد. وفى هذه الإجابة ستجد التفاخر والتواضع جنبًا إلى جنب فى مزاعمى كلها.

الفصل الثامن

مواعـــظ بـــنيـــويـــة

كان هذا المقال قد نشر فى الأساس فى عام ١٩٧٣ تحت عنوان "التتابع والمعنى فى سرد القرن السابع عشر" وكنت قد كتبته لندوة دعيت إليها حول السرد نظمها "إيرل ماينر" Earl Miner فى قاعة مكتبة "أندروز كلارك" للاحتفالات فى جامعة كاليفورنيا فى لوس أنجلوس. كان المشاركون فى الندوة هم "ماينر وبول ألبرز" Paul Alpers و"ريتشارد لانهام" Richard Lanham و"روبرت شولز" Robert Scholes و"روبرت ل. أدمز" Robert L. Adams . وطال الجدل حول المسائل التى طرحتها فى كتابى " أعمال فنية تستهلك نفسها" إلى مواعظ لانسلوت أندروز عندما وجدنا فى تلك المواعظ (أو على الأقل فى واحدة منها) حطًا مستمرًا من شأن البنى العقلية والمنطقية التى يفترض أن تكون هى أمثلة عليها. فى الوقت نفسه أكدت على التشابه بين إقصاء أندروز ، المتكئ على نظرة لاهوتية ، للذات بوصفها منشئة المعنى ، وإقصاء البنيوية للذات لصالح أنساق منطقية تعمل على ظهوره بشكل أو بآخر. وسوف يلاحظ القارئ أن عنوان "مواعظ بنيوية "تلميح لكتاب "جوناثان كولر" Jonathan Culler المعنون " بوطيقا البنيوية "Structuralist Poetics وبطبيعة الحال هناك بعض الجمل التى وردت فى كتاب كولر تتناول خطة موعظة أندروز أتناولها أنا فى تحليلى عندما نحرم الذات الواعية من القيام بدورها فى إنتاج المعنى ، لا نستطيع أن نقول إن الذات تتطابق مع الوعى. إنها تتفكك بينما يتم معالجة وظائفها بواسطة جملة متنوعة من الأنساق البيفردية التى تعمل خلالها. " (ص. ٢٨١) وفى لاهوت أندروز لا تتكون الذات من نسق واحد بل بالحضور الروحى الكامن ليسوع المسيح ؛ بيد أن أثر الطريقتين فى التفكير يعد متشابهًا إنكار التمييز بين العارف وموضوع المعرفة وهو أمر حاسم

فى نظرية المعرفة اليقينية. ويبدو لى ، على الإجمال ، أن طرائق الفهم والمواقف فى البنيوية وما بعد البنيوية قد استبقتها طرائق لاهوتية فى التفكير بالرغم من أن كلمة لاهوتى يستخدمها البنيويون وما بعد البنيويين على أنها اتهام.

إذا كانت البنيوية كما يقول بول ريكور Paul Ricoeur هى "كانطية دون ذات متعالية.(*) "Transcendental Subject" فإن المسيحية هى " بنيوية بذات متعالية "(١). وهذا الاختلاف هو كل الاختلاف فى الواقع ، بيد أن المنهجين يتفقان فيما يعارضانه ، وما يعارضانه هو ما يسميه رولان بارت Roland Barthes بطرق متباينة "اللغة الكلاسيكية classical language " و" أيديولوجيا المحال إليه ideology of the refrent " وبعبارة أخرى محملة بالدلالات لغة " العقيدة الخطأ bad faith " والعقيدة الخطأ خطأ؛ لأنها عقيدة فى براءة اللغة وشفافيتها ، والتى هى بدورها عقيدة فى براءة العقل وشفافيته وقدرته على معالجة المعنى وتوضيحه الذى هو مستقل عنه فى الواقع. هذا ويعارض بارت وآخرون الرأى القائل بأن اللغة هى التى تصنع المعنى على نحو أقل وأكثر فى الوقت نفسه؛ أقل لأنها لم تعد هى الحامل المفضل للمعنى ، وأكثر؛ لأنها تصبح فى نظر بعضهم ، وبالمعنى الحرفى للكلمة ، ممتلئة بالمعنى. وحسب هذه الرؤية

(*) أدى تأثير كتابات جاك دريدا إلى إحداث تغيير جذرى فى ظلال معانى كلمة "المتعالى" ومشتقاتها بالنسبة لعدد كبير من النقاد والقراء. وأصل معنى الكلمة هو الفكر المجرد أو الميتافيزيقى ، استناداً إلى فلسفة "كانط" ، خصوصاً مذهبه القائل بوجود عناصر فطرية فى الذهن سابقة على الخبرات الحسية ، ومن ثم فهى "تتعالى" على الخبرة الحسية لا على المعرفة. وقد بُنى مذهب التعالية transcendentalism على هذا الأساس ، فأصبح يعنى محاولة الكشف عن الحقيقة أو الواقع من خلال العمليات الفكرية لا من خلال الخبرات الحسية ... ويقول "دريدا" إنه حاول منذ أول كتاب ينشره أن يضع أساس "تنظيم نقد تفكيكى موجه ضد سلطة النص ، باعتباره مدلولاً متعالياً أو غاية ؛ وبعبارة أخرى ، ضد التاريخ الذى هو فى نهاية المطاف تاريخ المعنى ، أو التاريخ فى صوره الميتافيزقية والمثالية وإحالته إلى خارج اللغة." (١٩٨١ ب ، ص ٤٩-٥٠) ويقول "أليكس كالينيكوس" Alex Calinicos إن دريدا يعتقد أن "أية محاولة لإيقاف النشاط الدائب (أو التأثير المتواصل) للدوال ، ولا سيما بالرجوع إلى مفهوم الإحالة ؛ لابد أن ... تتضمن افتراض وجود "مدلول متعال" قائم بصورة ما فى الوعى دون أية وساطة لغوية " (١١٩٨٩-ص. ٧٤). ودلالة ذلك كله للنقد الأدبى فى غنى عن البيان ، إذ يعنى أن النص أيضاً يخضع للتأثير الشمولى للاختلاف اللغوى ، وهو ما لا يمكن تثبيته أو تنظيمه عن طريق أية نقطة مرجعية خارج نظام اللغة – كالمؤلف مثلاً أو ما يرمى إليه المؤلف ، أو تفسير " القارئ العادى" أو ما سوى ذلك. انظر معجم المصطلحات الأدبية الحديثة للدكتور محمد عنانى " الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان ، ص. ١١٩ – ١٢٠ (المترجم) .

لا يصبح المعنى نتاجًا لإجراءاتنا ، وإنما هو الذى يجعل إجراءاتنا ممكنة ؛ إنه لا يقف هناك فى انتظار أن ننتهى من كل ما نتفوه به من قول ، وإنما يحيط بنا ويشملنا ويدل علينا وينطق بلساننا. إنه المصدر والمادة لجميع محاولاتنا من أجل فهمه. يهتف هربرت فى Love II : (*) " قلبى يتلهف شوقًا إليك My heart pants thee " ولا يقول: " My heart pants after thee " فالشاعر عندما يقوم بحذف حرف الجر فإنه يلغى المسافة بين كلماته وموضوعه ، أى أنه يمحو "العقيدة الخطأ" المتصلة بأية لغة تجهل ذاتها لكونها تجهل أصلها[٢].

إن إزالة العقيدة الخطأ قد أصبح منهاج الأدب الذى ينال إعجاب بارت فى الشعر الحديث منذ مالارميه وكذلك فى الرواية منذ فلوبير . إن الملمح المميز لهذا الأدب هو مخالفة لغة التدفق التتابعى للخطاب. وكان ذلك ضروريًا؛ لأن المسئول عن وهم استقلال الخطاب هو وهم الاكتفاء الذاتى والتماسك الدلالى للنصوص ، وعندما نقطع استمرار جملة أو سطر فإننا نحرر عناصره من قيد معنى تتجمع فيه ويعيدها إلى المعنى المنشأ بالفعل الذى هو مصدرها. وكما يقول بارت فى أحد أحدث كتاباته: "إننا نمضى من إمكانية القراءة البسيطة التى تتصف بالإمكانية الصارمة لعدم قلب الأحداث ... إلى إمكانية قراءة معقدة (غير مستقرة أو ثابتة) ، عرضة لعوامل التشتت وإلى إمكانية قلب عناصر رمزية من شأنها أن تدمر الزمن والمنطق."[٣] والنتيجة هى وجود أدب بدوال متعددة يتم فيه ، كما يبين بارت فى كتابه: الكتابة من الدرجة الصفر Writing degree zero ، تدمير " طبيعة اللغة الفاعلة التلقائية ، ويبقى أساسها المعجمى فحسب صامداً".

> **إن الكلمة تتألق فى خيط من علاقات مفرغة من مضمونها ، القواعد النحوية خاوية من الغرض، أضحت ترنيمًا موسيقيًا فارغًا لا يفضى إلى شىء سوى التصريف الذى يتوفر على تقديم الكلمة. الروابط لم يتم إلغاؤها بمعنى الكلمة بل أصبحت مطية**

(*) قصيدة للشاعر الإنجليزى جورج هربرت (١٥٩٣-١٦٣٣) . (المترجم)

لحجز مسافات بيضاء لا أكثر ، يحاكى بعضها بعضًا. ويصبح هذا الفراغ ضروريًا من أجل تكثيف وجود الكلمة كى تُرى وهى تنهض من الفراغ السحرى ... وهكذا ... نجد تحت كل كلمة فى الشعر الحديث ضربًا من الجيولوجيا الوجودية ، اتحد فيها المضمون الكلى للاسم ، وليس المضمون المختار ... يواجه القارئ الكلمة مباشرة ويستقبلها بوصفها كمية محضًا تلازمها جميع تداعياتها الممكنة (٤).

لن أعلق على هذه الفقرة اللافتة ولا على فرضيتها إلا لكى أبين أنه كلما ظهرت كلمة الكلمة نجدها مكتوبة بحروف كبيرة (كما فى النص الفرنسى) ؛ لعل هناك شيئًا فى ذلك الفراغ السحرى مع كل ذلك ، لنرى:

فى السادس من أبريل عام ألف وستمائة وعشرين ألقى "لانسلوت أندروز" Lancelot Andrews موعظة أمام جلالة الملك بمناسبة الاحتفال بعيد القيامة. أخذ "أندروز" نصه الذى استشهد به من الفصل العشرين من إنجيل يوحنا [١١- ١٧]:

أما مريم فكانت واقفة عند القبر خارجًا تبكى. وفيما هى تبكى انحنت إلى القبر ١٢ فنظرت ملاكين بثياب بيض جالسين واحداً عند الرأس والآخر عند الرجلين حيث كان جسد يسوع موضوعًا. ١٣ فقالا لها يا امرأة: لماذا تبكين؟ قالت لهما إنهم أخذوا سيدى ولست أعلم أين وضعوه. ١٤ ولما قالت هذا التفتت إلى الوراء فنظرت يسوع واقفًا ولم تعلم أنه يسوع. ١٥ قال لها يسوع: يا امرأة لماذا تبكين؟، ومن تطلبين؟ فظنت تلك أنه البستانى فقالت له يا سيد إن كنت أنت قد حملته فقل لى أين وضعته وأنا آخذه. ١٦ قال لها يسوع يا مريم. فالتفتت تلك وقالت له رابونى الذى تفسيره يا معلم. ١٧ قال لها يسوع لا تلمسينى؛ لأنى لم أصعد بعد إلى أبى وأبيكم وإلهى وإلهكم(٥).

كان هذا النص مناسبًا لذلك اليوم من عام ١٦٢٠ ، وهو مناسب لما نتوخاه هنا. إذ من الواضح أنه سردى الطابع يتفق اتفاقًا تامًا مع شروط أرسطو للحبكة محكمة البناء: "كل ... له بداية ووسط ونهاية".

البداية هى تلك التى لا تأتى لتكمل شيئًا بل تأتى بعدها الأحداث على نحو طبيعى دون افتعال. وبالعكس تأتى النهاية تابعة لشىء ما وعلى نحو طبيعى لا افتعال فيه ؛ بحكم الضرورة أو بالقاعدة. ولكن لا يأتى بعدها شىء. أما الوسط فهى تلك التى تأتى بعد شىء ويتبعها شىء بشكل طبيعى. إن الحبكات محكمة التخطيط من ثم هى تلك التى لا تبدأ أو لا تنتهى بالمصادفة وإنما تأتى متسقة مع الأنماط التى ذكرتها آنفًا.
(Poetics vii, 145ob) [٦].

إن مصطلحات "أرسطو" ، كما يقول أحد محرريه ، "لا توحى بفراغ أو بنية ولكن بزمن وحركة سببية ، بإحساس بتقدم نحو الاكتمال. [٧] التأكيد هنا على أنه فى الحبكة محكمة الصنع فإن التتابع وليس ترتيب المصادفة هو الذى يكشف المعنى ، والحادثة تتبع الحادثة بطريقة مناسبة وحتمية وأن هذا ليس شرط الحدث فحسب كما يقول الشكليون ، وإنما هو شرط لاستجابتنا للحدث الذى يتكشف معناه الكامل فى الزمن مثلما يتكشف للشخصية. إن ما يتم اكتشافه فى غضون هذا الحدث فى هذه الموعظة هو المسيح نفسه ، الذى تم البحث عنه فى البداية ، ثم وجد كما كنا نتوقع. على أن هناك جملة واحدة فى الموعظة تشى بشىء يختلف اختلافًا بيِّنًا:

إنه موجود للذين لا يبحثون عنه ، أما الذين يبحثون عنه فهو موجود حتمًا.

He is Found of them that Seeke Him

Not

Of Them that Seeke Him

Never

But

Found (538)

ما يشغلنى فى هذه الجملة [كما قد يتوقع بعضكم] هو عدد التعديلات المطلوبة لكى نقرأها ونحللها. ولو كانت هذه الجملة نهاية طبيعية مثل " He is found of Him that Seeke Him " لما كانت هناك حاجة لمثل هذه التعديلات ؛ لأن هذه الجملة مقنعة فى ظاهرها وفى جوهرها على السواء، فى ظاهرها؛ لأن مواضع التشديد فى المعنى تتسق مع مواضع التشديد فى الإيقاع ، وفى جوهرها؛ لأنها عندما تتجلى للذهن فإن التتابع يتوافق مع العديد من توقعات القارئ:

١ – التوقع الأول هو توقع تجريبى خاص بالسبب والنتيجة [إنك قد تجد ما تبحث عنه] .

٢ – التوقع الثانى هو توقع أن تجد أن هذه السببية التجريبية منعكسة فى المنطق الوظيفى للخطاب .

٣ – التوقع الثالث هو التوقع الأخلاقى بأنه إذا كان له (أى يسوع) أن يظهر لأحد فلهؤلاء الذين يبحثون عنه ؛ لأنه كما يقول الكتاب المقدس: " ابحث وسوف تجد. Seek and ye shall find " إن هذه التوقعات الثلاثة تقع جميعًا قبل كلمة " not" وهى التى تضطرنا إلى أن نراجع فهمنا للتتابع لنضرب صفحًا عن الفرضيات التى أنتجت هذا الفهم وجعلته مقبولاً ولافتًا للنظر.

النتيجة المنطقية أننا نضل الطريق ولكن للحظات قلائل؛ لأن الكلمة الأولى فى البداية تدعونا إلى أن نثبت الجملة بالتنبؤ لها بوجهة جديدة. وبوصفها حرف عطف استدراكى تشير but إلى طباق antithesis وتعيننا على أن نقبل عكس العلاقة بين البحث والعثور؛ لأنها تتيح لنا أن نستبق انسحابها على هؤلاء الذين يبحثون عنه. ليست الأفكار هى التى تربك عقولنا وإنما الصعوبة فى معالجة هذه الأفكار ، إننا ونحن نستعد للتعقيد المفاجئ وغير المرغوب الذى يحدث بعد كلمة " not " نجعلها الأساس لتصور جديد للشكل الذى ستتخذه الجملة فى النهاية. إن هذا الشكل يصبح بسرعة شديدة شكلاً متصالبًا (أى يأخذ شكل الصليب) ، ومع كل كلمة يصبح القارئ رهنًا لهذا الشكل ومن ثم للمعنى الذى يغريه هذا الشكل بالوصول إليه. إن المعنى والشكل يلتقيان عند كلمة never حيث يصطدم فجأة بتعقيد آخر عند كلمة but

الأخرى التى لا تؤدى الوظيفة الاستدراكية ولا نتعامل معها بقلب الاتجاه؛ لأن ذلك يعجل بالتصادم بين كلمتى but ؛ فإحداهما تميل إلى هدايتنا وتوجيهنا فيما تميل الأخرى إلى إرباكنا ودفعنا لمزيد من الحيرة على نحو سيئ ، ويصبح الخيار الأوحد المتاح أمامنا عندئذ هو أن نتقدم ليس بثقة ولكن بأمل أن نجد بعض العون فى ما تبقى من الجملة. إلى أن نصطدم بكلمة Found التى لم نتوقع رؤيتها فى هذا الموضع فقد توقعنا رؤيتها بعد كلمة never ، ولو كانت ظهرت بعد never لاكتمل التناقض فى الشكل المتصالب.

He is Found of Him that Seeke Him not, but

Of them that Seeke Him never but Found.

بيد أن وجودها بعد كلمة but يدمر هذا الشكل ويجعل الجملة والخبرة بها عقيمة لا معنى لها. وقد يعترض معترض على أن تحليلى للجملة أكثر التواءً من خبرة القارئ بها. وقد يكون المعترض على حق ، فرغم أن الخبرة قد تشمل التمزقات التى وصفتها فإنها هى ذاتها تأتى خالية من أى تمزيق ، بل إنها تشبع القارئ؛ لأنها تمنحه ما يريد وما كان يتوقعه بالضبط. إنها تمنحه الراحة التى يجدها فى فرضياته وهو ما يجعله يستقبل كلماتها الافتتاحية بالترحاب. وهذا يعنى أنه عندما تترك تسلسلها المنطقى وعندما تتعثر نهايتها ، فإن الجملة تعيدك إلى الأمان الذى يوفره شبه الجملة الأول فيها ، بيد أن ذلك لا يتم إلا بعد أن تكون قد فقدت الأمل فى هذا الأمان بسبب المشكلات التى أثارها التركيب النحوى بها. وهذا يعنى أيضًا أنه بينما تكون قد حصلت فى النهاية على ما تريد فإنك لم تحصل على ما توقعت فى الوقت الذى توقعته. فقد توقعت أن تجد found بعد كلمة never ولو أن وجودها عندئذ سيكون سببًا فى الإرباك ، بيد أنه سبب فى الإشباع. أى بينما تجد كلمة " found " فإنك تجدها بمعزل عن الإجراءات المنطقية التى كنت تقوم بها ، ومن ثم قد يكون الأوفق أن تقول إن found هى التى وجدتك وليس العكس.

هذا ما يحدث فى الموعظة بالضبط. ليس فقط لمريم المجدلية ، ولكن "لأندروز" وأبناء "أبرشيته" أيضًا. كانوا ينفقون الوقت فى البحث عن شىء قد وجدهم قبل أن

يجدوه. إن "أندروز" يبحث عن أشياء يوافق بعضها بعضًا: تشابهات أو متوافقات. وهو يبدأ بالتعليق على ملاءمة اليوم للنص: " إنه يوم القيامة خارج النص، ويوم القيامة داخل النص أيضًا. إننا نتبع قاعدة سليمان" (٥٣١) إن اتباع قاعدة سليمان ("في يوم كلمة الله يصادف هذا اليوم نفسه") ليس مسألة شرف بالنسبة "لأندروز" فحسب، ولكنه مصدر أمان أيضًا، لأنه بقاعدة "سليمان" يستطيع أن يعتمد الخطوة الأولى في ممارسته التفسيرية. وهو في موعظة أخرى لا يتبع قاعدة سليمان إذ يأتي نصه، كما يقول، سابقًا على التاريخ المطلوب، وكان عليَّ أن انتظر حتى يجيء اليوم المناسب بدلاً من الحديث في هذا اليوم. وتجشم "أندروز" عناء البحث عن حجج منطقية ليسوغ خروجه عن النظام المرسوم – فهو مثل أي مفسر آخر يهتم بمنهجه في التحليل والعرض، ويحرص كل الحرص على تقديم آليته ولا يمل من توضيح أن هذه الآلية في التحليل تعالج المعنى الذي يبحث عنه:

> **لنتأمل قولاً. ١- مريم المجدلية اسم لامرأة. ٢- مريم المجدلية اسم لامرأة خاطئة. كان أول أخبار الموت قد جاء لامرأة وهذا يتفق مع حواء أيضًا، وكذلك أول أخبار لقيامة من موت. والموقع يتفق أيضًا، إذ من حديقتين جاءا، كلاهما. ويتفق أيضًا أن امرأة خاطئة ومحتاجة له جدًا وكانت أول من بحث عنه ووجدته هي التي بحثت عنه أولاً. (٥٣٢)**
>
> **To look into it. 1 - Mary is the name of a woman: 2 - Mary Magdalene, of a sinful woman. That, to a woman first, it agreeth well, to make even with Eve; That as by a woman came the first newes of death; So by a woman also might come the first notice of Resurrection from the dead. And the place fits well, for, in a garden, they came, both. That to a sinful woman first; that also agreeth well. To her first**

most needed it, and so first sought it. And it agreeth well,

He be first found of her that first sought Him.

ما طبيعة هذه المتوافقات؟ أولاً هى متوافقات مقصورة على مريم ، خاصة بها ، بمعنى أننا نستطيع أن نستبدل بعبارة " it agrees well إنه يتفق تمامًا "عبارة "إنه يناسب تمامًا it is fitting " وهذا بدوره يعنى ضمنًا أنه لو كان الأمر عكس ذلك ، لو لم تكن مريم المجدلية خاطئة وامرأة فى الوقت نفسه ، لما كان الأمر مناسبًا. وثانيًا ، ونحن هنا نفسر التفسير، هذه متوافقات تتسق مع فكرتنا عن الطريقة التى يوجد بها العالم وينبغى أن يكون عليها. "إن أندروز" هنا يبدو أشبه بالوعاظ البيورتانيين الذين كانوا يرونه هو و"جون دن" John Donne من الأمثلة السيئة لبراعتهم فى مدح الذات؛ فالأسلوب بسيط ساذج والتكرارات الموجودة تعين على تجلى المناقشة التى يسهل ملاحقتها ، وهى نفسها قد تمت ملاحقتها بالتطبيق "بالاستخدام" عندما قال: "ثمة أمر يفتح أمامنا بابًا للأمل وهو أن الضعف أمام الغريزة وعظم الخطيئة لا يحول بين المرء وبين أن يكون له نصيب فى المسيح" (٥٣٢). باختصار نجد أن شيئًا يأتى بعد شىء آخر ضمن نظام دال ومنتج للمعانى " وأن "أندروز" وأبناء "أبرشيته" يجدون ما يريدون وما يتوقعون فى الوقت نفسه. ولكن شيئًا لافتًا يحدث ، فأجزاء الموعظة وأقسامها التى ينبغى أن تكون هيكل الموعظة إنما تتشعب وتتفرع ، فلدينا الأقسام الثلاثة: مريم والملائكة والمسيح ، وهذه الأقسام تنقسم على نفسها ويعقبها قسم آخر يتفرع إلى أربعة أفرع لمنة الله على مريم فى ذلك اليوم ، وقسم آخر من عشرة أفرع للحب الذى من أجله استحقت تلك المنة. وقد نقبل القسم الأول؛ لأنه يعيننا على الفهم ، ولكن هناك قسمين يعقدان الأمور. وأربعة أخر نستطيع فهمها ، وهذه الأجزاء والفروع يتلو بعضها بعضًا دون توقف ودون تفسير، وتعوق استمرار الموعظة ولا تسهل فهمها (كما تزعم الكتيبات). إنها تضع أمام القارئ توجيهات أكثر مما يطيق احتماله :

إن هذا التغيير فى سرعة الموعظة وأسلوبها يتسق مع التغيير فى لغتها ، وهى لغة "لانسلوت أندورز" بطبيعة الحال :

We cannot but commend her; her love, wee cannot but commend; and so doe: Commend it in her, Commend it to you. Much it was, and much good proofe gave she of it. Before, to him living , now, to Him dead. To Him dead, there are diverse; 1- She was last at his crosse, and first at His grave; 2- Staid longest there, was soonest here; 3 - Could not rest, till she were up to seeke Him; 4-Sought Him, while it was just dark, before she had light to seeke Him by. (533)

لا نملك إلا أن نقرظ ولاءها وغرامها ، وهل نملك غير أن نثنى على ولائها ، وكذلك نفعل: نقرظ ولاءها ، ونوصيكم به. ولاؤها الذى لا حد له ، ولاؤها الذى برهنت عليه كثيراً. آمنت به فى حياته ، وأخلصت له بعد مماته. ولإخلاصها بعد الممات شواهد كثيرة:

١- كانت آخر من تركه فوق الصليب، وأول من ودعه إلى القبر.

٢- بقيت كثيراً هناك ، وكانت أسرع الناس إليه.

٣- لم تذق للراحة طعماً حتى قامت لتبحث عنه قبل أن يتكشف الظلام ، قبل أن يكون لديها من الضوء ما تهتدى به إليه. (٥٣٣)

ثمة عاملان فى هذه القطعة؛ يتمثل الأول فى التتابع الرقمى والثانى يفرضه التكرار النمطى للكلمات والعبارات. وهذان العاملان يتنافسان الآن على امتلاك انتباه القارئ أو السامع بعد أن كانا فى مواضع أخرى يعزز الواحد منهما الآخر. بالإضافة إلى ذلك نجد أن المنافسة قصيرة الأجل ، إذ لم يمض وقت طويل قبل أن يكون النظام الذى جاءت به الأرقام قد أصبح هامشياً أمام الترتيبات المضاعفة واللاخطية لأنماط الأفعال المتفرعة. وهذه الأنماط كثيرة يصعب حصرها ، وحصرها فى الواقع تشويه

للطريقة الهندسية فى فهمها ؛ بيد أننا نستطيع أن نشير إلى بعضها ، خاصة الأنماط الأوضح للمجانسة الاستهلالية والتجانس الصوتى:

Good , gave, living, good, proofe, before; dead, Dead, diverse, last, Crosse, First, stayed, longest, soonest, rest, seek, sought; sought, til, while, light.

ونلاحظ أن هذه الأنماط متقطعة وأن عناصرها متداخلة مع أنماط أخرى فى المقصد التخطيطى والمقابلة. والواقع أن السامع لا يستطيع متابعة أى من هذه الأنماط ، بل يترك هذه الأنماط المضاعفة والمتكاثرة تمر على أذنيه دون أن تترك أثرها. إن العنصر الأوحد فى هذه الأنماط كلها هو الضمير Him الذى يدخر لنفسه جميع الدلالات المتناثرة فى البنى التى تعمل مؤقتًا.

إن ما يحدث فى هذه القطعة يمكن تفسيره بالرجوع إلى لغة "رولان بارت": "إن الكلمة تتألق فى خيط من علاقات مفرغة من مضمونها ، القواعد النحوية خالية من الغرض ، أضحت ترنيمًا موسيقيًا فارغًا لا يفضى إلى شىء سوى التصريف الذى يتوفر على تقديم الكلمة." أو قل ، وفى اصطلاحات أكثر شكلية بيد أنها ليست أقل قسوة ، (إنها مصطلحات رومان جاكبسون): "إن مبدأ التضمين المتبادل ينتقل من محور الاختيار إلى محور التضام ."[8] وهذا يعنى أن المحور الذى تتضام إليه الوحدات الدلالية داخل معنى يكون متاحًا عند نهاية سلسلة من التحويلات يصبح بدلاً من ذلك متوالية من الفراغات المتكافئة تصبح فيها المعانى المستقلة والمتاحة حرة فى أن تتفاعل فيما بينها، ولا يقيدها فى ذلك منطق النحو والخطاب المقيدين. إن التتابع لم يعد سببيًا بل أصبح إضافيًا ، إنه لم يعد يعالج المعنى ، ولكنه يعطى مجالاً تتبدى فيه المعانى التى تتكون على نحو منفصل ويتم تعديلها. ويتم ذلك بطريقة من اثنتين؛ إما بحذف الروابط العلائقية التى تجعل الخطاب متصاعداً وخطيًا (وكما هو الحال فى كثير من نثر أندروز الخارج عن المألوف والمكثف والموجز) وإما أن تبقى كما هى ولكن دون عمل؛ لأنه يتم إرباكها بمنطق التعادل.

وبكت ، خشعت ، وخفت لزيارته بين الحين والآخر. أى
أنها ذرفت الدمع، وبينما كانت مشغولة بالبحث عنه. البكاء دون

البحث يعنى أن الهدف قليل. ولكن بكاءها لم يحل بينها وبين البحث. حزنها لم ينل من مكابدتها ومكابدتها شاهد حب ، من الأصل نفسه يجيء.

ونبدأ بالموقف السردى والتشديد على الصدام الواقع هنا بين البكاء والبحث ، ورغم أن الاثنين ينفصلان فى الجدال (البكاء دون البحث يعنى أن الهدف لا يستحق العناء الشديد) فإنهما يتصلان بما بينهما من تشابه صوتى ، وكما يقول "أندروز" يصبح التشابه هو المناقشة ، يتكرر ويمتد فى تحويل البحث إلى حزن والحزن إلى مكابدة ، والمكابدة إلى حب. باختصار يصبح محور التضام ومحور التركيب مطية لتوسيع الاختيار ومحور الإحلال ، وبينما تستمر الموعظة يتسع محور الإحلال ليشمل كل شىء ، أى أن كل شىء يتحول إلى صفة من صفات الحب.

وإذا كان محور الإحلال يتسع لكل شىء ، وهو مستودع المعانى المتعادلة والمتبادلة، فإن الاختيار يصبح أقل أهمية مما كان سيكون عليه فى عالم الاختلافات الحقيقية ، ويصبح الترتيب والنظام (الكلمات الأرسطية المعروفة) أموراً حيادية ، ليس لأننا لا نكترث للمعنى بل لأن المعنى متاح أمامنا بمعزل عن بنياتنا التى تبرزه فى الواقع بدلاً من إنتاجه. ومن ثم فإن المتوافقات التى يسعى إليها أندروز ونتوقعها نحن لا توجد فى نهاية جمله أو فقراته أو حتى فصوله وإنما فى التعادلات التى توجد بالفعل فى الأدوات التى تمتلكها. ولأن هذه الجمل وتلك الفقرات والفصول لا تملك إلا أن تأتى بالمعنى ، فإننا لا نحس أنها تخشى أنها تنتجه. إن الموافقة والانسجام هما من طبائع الأشياء ، والاتفاق هو شرط من شروط الكون وليس نتاجًا لإجراءاتنا. المشكلة ليست فى أنك لا تستطيع أن تجد المعنى ، ولكن المشكلة هى فى أنك لا تملك إلا أن تجد المعنى. فالمعنى هو الذى يجدك فى الواقع ، أو أنك تصادفه كما تصادفه فى جمل هذه الموعظة وقبل أن تصل إلى نهايتها بكثير.

أريد هنا أن أقول : إن عالم الموعظة الذى يتسع للقارئ والواعظ والشخصيات الأخرى ، لا مجال فيه لاقتراف الخطأ ، أو الإخفاق فى العثور على ما نبحث عنه (وهو موجود للذين لا يبحثون، وللباحثين عنه موجود حتمًا) He is found of them that

ولكن ذلك يعنى . Seeke him not, but of them that Seeke Him, never but found).
أيضًا أنه من المحال أن نكون على صواب ؛ فأنت لا تبحث وتوفق فى بحثك؛ لأن النجاح مضمون دائمًا مع البحث. ولهذا السبب لا تجىء الموعظة تفسيرًا لقصة مريم المجدلية ، بل لأن قصة مريم المجدلية تجىء تفسيرًا للموعظة. فمريم المجدلية قد اقترفت الخطأ تلو الخطأ وبحثت فى أمكنة كثيرة بعيدًا عن المكان المناسب ، ورغم ذلك وجدت ما كانت تبحث عنه رغم أنها بحثت فى المكان الخطأ.

For they (but she knew no wh) had carryed Him (she knew not whither) laid Him (she knew not where) there to doe to Him (she knew not what). (536)

ولأنهم (ولكنها لا تعرف من هم) حملوه (ولا تعرف إلى أين) ووضعوه (ولا تعرف أين) هناك لكى ينفذوا فيه أمرهم (ولا تعرف ماذا).

نلاحظ أنه كلما جاء السؤال بـ "أين" و "من" و "ماذا" فإن الإجابة تأتى مقترنة بضميرالمفعول ,Him, Him, Him, Him حتى فى بحثها اللفظى ، والبحث هو ما يفعله السؤال، تصبح مريم قريبة مما تبحث عنه. وما تبحث عنه بطبيعة الحال هو المسيح ، وفى أكثر لحظات الموعظة إثارة تفشل فى التعرف على شخصه. "وكذلك أبصرت مريم المسيح ، ولكنها لم تعرفه ، وهى لم تعرفه فحسب، ولكنها لم تتعرف عليه ، ظنته البستانى ." (٥٣٨) ولكن حتى هذا الخطأ وجد من يفسره ؛ لأنه خطأ مفهوم ، إنه خطأ يناسب الزمان والمكان ... الزمان كان الربيع ، والمكان كان الحديقة (المكان المناسب للزمن) – لم يكن هناك خطأ البتة – " كانت من ناحية على خطأ، وكانت من ناحية أخرى على صواب ؛ فكان يمكن أن نقول : إن المسيح كان هو البستانى وكان البستانى حقًا. لا أحد يشبه المسيح. المعنى الذى يقترب من الصواب هو المعنى الذى يجعله المسيح ممكنًا؛ لأنه هو الذى صنع العالم فمن الأوفق أن يجده – ويجده هو فقط ، وفى كل صورة. لا يخطئ فى اسمه شىء ؛ لأن الأشياء جميعًا صورة لمثاله ، وأثر من آثار حبه." وعلى هذا النحو يستمر "أندروز" فى اكتشافاته بقليل من التأويل فى كلمة البستانى:

كان هو صاحب أول حديقة (الجنة) وهو بستانيها ، الحديقة كانت من زرعه ، إنه البستانى إذن ... ولكن ليس هذا فحسب ... إنه هو الذى يشذب أرواحنا ... يبذرها ويكلؤها ببذور حقيقية ... بذور الخير ، إنه هو الذى يرويها بندى كرمه وجلاله ... وإلى جانب ذلك كله ، بل وفوق ذلك كله ، كان هو البستانى الحقيقى ... لأنه هو أنبت ذلك النبت الطيب من الأرض الجرداء فى ذلك اليوم على نحو لم يسبق ... جسد ميت ينهض من أكفانه ويترك قبره ... وأنا أسأل هنا: هل كانت القيامة له وحده ذلك الصباح ؟ وأقول: كلا ... لأنه ببركة هذه الآيات المباركات التى جرت فى ذلك الصباح سوف يقوم على حراسة أجسادنا والعناية بها حتى قيامتنا ، سوف يحول قبورنا كلها إلى رياض من رياض الجنة. (٥٣٨-٥٣٩)

(هل أجرؤ على القول إننى أضع يدى هنا على تلاعب بالألفاظ ؟) هذا التتابع العجيب لا ينتهى بمجرد تبرئة مريم المجدلية من الخطيئة بالإشارة ضمنًا إلى أنها كانت ستكون خاطئة لو أنها نقلت العكس: "إنه لم يظهر بغير صورته ، بغير ما كان ينبغى أن يكون ... بستانى ؛ ليس فى المظهر فحسب ، بل فى الواقع أيضًا ... جاء على مثاله." بصرف النظر عن عجزها عن التعرف عليه فهو فى الواقع "البستانى" إن الإجراء الذى جرى على هذه الكلمة يمكن أن يجرى على أية أخرى. فالمسيح قد خلق كل شىء على شاكلته. وكما أن وجوده فى كل مكان يجعل من العسير ألا نجده ، فإننا من المستحيل أيضًا أن نقول عنه غير الحق. كانت مريم المجدلية تستطيع مثلاً أن تتهمه بأنه مقتحم قبور ، سارق جثث . "إن كنت أنت قد حملته ،" وهنا يلاحظ أندروز أن هذه العبارة تعنى الكثير ثم يقول متعجبًا: "انظر كيف يوجه الله الألسنة ! فى اتهامه بهذه التهمة تكون قد نطقت بالحق دون أن تدرى؛ لأنه إذا كان أحد قد حمله فهو الذى حمل نفسه. إذًا فهى ليست على الباطل ، ما تفوهت به هو الحق دون أن تقصد ... كان ذلك هو إذن ... بيد أنه ليس جزءًا من المعنى الذى كانت تقصده. (٥٤٠)

ونصل الآن إلى العقد التفسيرية فى الموضوع كله ، ليس بشأن مريم المجدلية فقط ، وإنما بشأن الآلية التفسيرية التى تتبناها الموعظة. فكلاهما أى مريم وأندروز ينجح دون ارتكاب خطأ ، وكلاهما يفاجأ بالمعنى الذى يبحث عنه ؛ مريم المجدلية عندما نظرت إلى ما وراء وجدته بالفعل ، والموعظة عندما تقدم جملها تقدم ما تبحث عنه (وما نتوقعه) قبل أن ينتهى تدفقها الخطى. إن عجز "مريم" عن الوصول إلى غير الحق يضاهيه عجز اللغة عن الإحجام عن إبداء التوافقات ؛ كلاهما ينجح بالمصادفة بمعنى أنهما اقتربا مما يجدانه ليس لأنهما يوضحانه ولكن لأنهما جزء منه وعلى نحو كرهى يكتشفان ما استقر فى وجدانهما. إنهما لم يجدا المعنى ولكنهما عاشا فيه وراحا يعلنانه فى كل ما يفعلان.

أما بالنسبة لمريم المجدلية وبالنسبة لأندروز وبالنسبة لنا نحن فإن المغزى من القصة كلها واحد: فإذا كان المحور الإحلالى ، مستودع المعانى المكونة سلفًا والقابلة للتبادل ، يشمل كل شىء فإنه يشمل أيضًا البنيات التى من خلالها نعلن صحة استقلالنا ونؤكده. إننا لسنا أقل من الكلمات التى ننطق بها ، فنحن يُنطق بنا أيضًا ، ويعبر عنا ، نحن مثل الكلمات التى ننطق بها ، المفعول به من قِبل الآخر. فى وضعنا كباحثين عن المعنى أو عن المسيح (هما وجهان لعملة واحدة) نضع أنفسنا خارج نظام ثم ندعى بعد ذلك أننا نريد أن نصل إلى معنى من خلال ذلك النظام ، نريد أن نوافق بين أجزائه؛ ما نكتشفه بعد ذلك هو أن الأجزاء يوافق بعضها بعضًا بالفعل ، وأننا جزء من الأجزاء. نعيش فى المعنى الذى نبحث عنه "فيه نحيا وفيه نتحرك وفيه يكون لنا معنى." ليس بالمعنى الذى يقصده المفسرون ولكن بالمعنى الذى يقصده حاملوا الرسالة". نحن نوجد فى المكان الذى نسعى للوصول إليه ، ومساعينا للوصول – سواء بالكتابة أو بالقراءة أو بالكلام – لا تفضى إلى شىء أكثر من أنها تزودنا من خلال الزمن "بالأخبار الطيبة" وبأننا على مشارف النجاح الذى تقرر سلفًا.

إن تتابع حيواتنا – إذن – فى حياة خبرة القراءة أشبه بالتتابع فى هذه الموعظة ؛ يسير من نقطة إلى أخرى ، ولكن فى سيره لا ينتج معنى ، ولا يفعل شيئًا أكثر من خلق فراغات جديدة يتبدى فيها المعنى الذى هو موجود بالفعل. إن المحور الأفقى فى

جميع تجلياته – فى الخطاب ، فى الأحداث ، فى الزمن نفسه هو مجرد متوالية من المساحات التى تتبدى فيها التعادلات الإحلالية. فكل " لكن " هى " واو عطف" وكل " مع أن" هى "أيضاً" وكل انتقال ليس شيئًا أكثر من فرصة لالتقاط الأنفاس. وكما يقول "أرسطو": "كل شيء وسط everything is middle ". حتى لو وجدت ، كما حدث فى هذه الموعظة ، جميع العلاقات الشكلية لبداية ونهاية.

هذه العلامات الشكلية فى هذه الموعظة تنتظر المصير نفسه الذى ينتظر جميع الروابط العلائقية فى النصوص اللاسردية antinarrative (*) فى القرن السابع عشر ، أى أن العلاقة بها معدومة. ولعلنا نتذكر أنه فى الفقرات الافتتاحية ثمة قدر كبير من التأكيد على طريقة التقسيم أو التقسيمات ، ولعلك لاحظت ، كما ألاحظ أنا الآن ، كيف أننى لم أهتم اهتمامًا يذكر بتلك التقسيمات. لقد كان الحذف صالحًا لتجربة الموعظة لأن حياة هذه التجربة جزء لا يتجزأ من التشعب والتضارب الدلالى لما لا يحصى عدداً من الأنماط المتداخلة ، وتلك الحياة تتدفق بمعزل عن الأرقام التى تحطمها وتجزئها باطراد ولكن دون علاقة مباشرة بها. وهذه ليست اللاعلاقية التى نأبه بها ، لأننا على وعى بها عند موضعين فحسب. الأول فور أن كانت "مريم المجدلية" هدفًا للمدح؛ لأنها جاورت الحق دون أن تعلم . " وكان ذلك ما حدث بيد أنه لم يكن جزءًا من المعنى الذى تبحث عنه. " ثم يتوقف "أندروز" ليقول: "لا أستطيع هنا أن أتجاوز خصلتين أخريين من خصال حبها ، وقد وعدت أن أعدد خصالها العشر جميعًا." (٥٤٠) ويأتى هذا الكلام دون مسوغ فقد توقفنا عن انتظار تلك العشرة الكاملة أو أى عدد آخر.

وهذا يعنى (وقد قلت ذلك من قبل) أننا كنا نصل إلى ما نريد وليس إلى ما نتوقع ، ولم يعد ما نتوقعه يوجهنا ولا حتى مستقرًا فى ذاكرتنا. إن تنظيم الموعظة وترتيب أجزائها لم يعد مسئولاً عن المعانى التى تجلت أكثر من مسئولية مريم عن المعنى الذى

(*) يعرف جيرالد برنس هذا الاصطلاح antinarrative بأنه (نص لفظى أو غيره يستفيد من زخارف السرد ويفتقر إلى منطق السرد وأعرافه). (انظر جيرالد برنس : قاموس مصطلحات السرد . ص. ٦) (المترجم)

وجدته كلماتها. والواقع أن العلاقة أكثر التواءً من ذلك ؛ لأن ما وجدته على الأقل عضد مصداقية مقصدها بالفعل. أما رقم عشرة الذى يذكره فهو رقم تعسفى يشير إلى نهاية متوالية تعسفية أيضًا ، فأى رقم كان يفى بالغرض ، وأى ترتيب كان يفى بالغرض ؛ لأن الأمر ينطلق عند أندروز من عدم اكتراث ؛ وهو عدم اكتراث يظهره "أندروز" بصراحة عندما يغلق الموعظة أو بالأحرى يوقفها عندما يقول: لا أستطيع السير أكثر من هذه الآية" (٥٤٢). وهنا نرى كيف كان الزمن هو كل شىء ولم يكن شيئًا فى الوقت نفسه. أى أن الجرس قد دق ويجب أن يتوقف. ولكنا نرى أن الموعظة كاملة رغم نفاد الزمن ، ولكنه موجود فى كل نقطة من نقاط تتابعها الزمنى. وأنا لا أقيم الدليل هنا على أنه يمكن إعادة ترتيب أجزائها حتى تكون متماسكة دلاليًا لأن ذلك ينطوى على تناقض ظاهرى. فتتابع الموعظة كما هو عليه هو الذى يفضى بنا إلى أن نجزم بلاعلاقية التتابع. إن النقطة الخبراتية يمكن إدراكها فقط فى قوة البنية التى تقوضها ، التى تصبح نتيجة لذلك مطية لهجرها الذاتى.

لقد قلقت قلقًا كبيرًا عندما طلب منى أن أكتب هذا المقال ؛ فقد بدا لى أن القرن السابع عشر يفتقر للنصوص السردية التى يمكن التنظير حولها حتى أصبح هذا الأمر موضوعى الأثير. إن الحبكة الجيدة ، كما يخبرنا أرسطو ، هى سلسلة من الأحداث التى يصعب إلغاؤها أو قلبها ، وتفضى بنا إلى نهاية تحددها الشخصية حين تتقاطع مع الظروف ، إنها سلسلة من الأحداث لكل منها دلالة بحسب علاقتها بمعنى متطور. ولكن حبكة مسيحية ، إذا وجدت مثل هذه الحبكة ، حبكة اتفاقية ، عشوائية فى نظامها ، لا تأبه بقانون السبب والنتيجة الذى يقع فى مجال الرؤية ، عرضية وبعيدة عن الحسم ، تتألف من أحداث يمكن قلبها وإخضاعها للتبادلية فى الوقت نفسه. على أن هذا أكثر من كونه تنافرًا فى القيم الجمالية؛ لأن منطق السرد والسببية والتتابعية ، هو منطق الحرية الإنسانية والاختيار الإنسانى: الحرية فى اتخاذ خطوة تحدد ماهية ما بعدها ، والاختيار فى أن تصبح شخصية فى حدث ينتهى نهاية سعيدة أو غير سعيدة. فالحبكة تصبح موفقة فى إطار الأمر الإلهى ، ووصول الشخصية إلى مرحلة ما ليس معناه أنها اختارت ذلك بل لأنه هو الذى تم اختياره ، أى تم استرداده. إن الثمن الذى ندفعه لهذا الاسترداد هو وهم الاكتفاء الذاتى والاستقلال ، وهم التحرك

ناحية الحقيقة أحرى منه تحركا بفضل الحقيقة وفى حماها ، الوهم بأننا نبحث عن القدر والمعنى فى الوقت الذى نجد أن القدر و المعنى هما اللذان يبحثان عنا ويجداننا. المسألة تقع فى النهاية فى نطاق نظرية المعرفة ، وهنا أعود مرة أخرى إلى لانسلوت "أندروز": " يقول الرسول: الآن قد عرفنا الله (ثم صحح ما قاله) أو بالأحرى الله هو الذى عرفنا؛ لأنه لو لم يعرفنا لم نكن لنعرفه أبداً من تلقاء أنفسنا." (٥٤١)

إن هذا التشريح لبنية المعرفة لهو العكس تمامًا لما ندعى معرفته بالفطرة ، فافتراضاتنا الطبيعية يعكسها تدفق الفكر المنطقى المتتالى منطقيًا والذى يدعى لنفسه ، ومن ثم لنا نحن الذين ننشئه ، مسئولية صنع المعنى وتفسيره. وإذا كنا نريد أن نحرر أنفسنا من هذه المزاعم فلا يجب أن نرفعها إلى مستوى الوعى فحسب ولكن دعائمها فى اللغة أيضًا يجب أن تكون لافاعلة على نحو مثير. ولهذا نجد فى موعظة أندروز وفى الآثار الممتازة الباقية من نثر القرن السابع عشر أن البنى الزمنية - علامات الربط والعلاقة - ليست محذوفة ولكنها مبالغ فيها ؛ ومفرغة من طاقاتها التفسيرية والتنظيمية ولكنها باقية رغم ذلك بوصفها " مجرد مساحات محجوزة ، تحاكى نفسها محاكاة ساخرة." [٩] إن إخلاص القصد ينتفى فى اللغة الإحالية عندما تصبح صور هذه اللغة - المنطق والإتباع والتصريف - لاعلاقية على نحو واضح بالنسبة للمعنى الذى يتجاوزها ، معنى لا تنفصل عنه هذه الصور وهو ينفصل عنها ، معنى موجود لا يهم أين ولا كيف أو بأية وسائل محايدة يتم البحث عنه؛ لأنه موجود بالنسبة لمن لا يبحثون عنه ، وبالنسبة للذين يبحثون عنه لابد أن يكون موجوداً حتماً.

الهوامش

(١) Paul Ricouer, "Symbolic et temporalite," Archivo di Filosofia, nos, 1-2 (1963), 24.

(٢) Roland Barthes, "Science versus Literature," in Structuralism: A Reader, ed. Michael Lane (London: Jonathan Cape, 1970), p. 414.

(٣) Roland Barthes, "Action Sequence," in Patterns of Literary Style, ed. Joseph Strelka (University Park: Pensylvania State University Press, 1971), p. 14.

(٤) Roland Barthes, Writing Degree Zero, trans, Annette Lavers and Colin Smith (London: Jonathan Cape, 1967), pp. 52-54.

(٥) Lancelot Andrews, xcvi Sermons, 3rd ed. (London: Richard Badger, 1655), p. 521.

(٦) The translation is C. S. Balwin's , taken from his Ancient Rhetoric and Poetic (Gloucester, Mass.: Peter Smith, 1959), pp. 148-149.

(٧) Baldwin, Ancient Rhetoric and Peotic, p. 149.

(٨) "Linguistics and Poetics," in Style in Language, ed. Thomas A. Sebeok (Cambridge: M. I. T. Press, 1960), p. 358.

(٩) For a demonstration and expansion of this thesis, see my Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature (Berkeley: University of California Press, 1972).

الفصل التاسع

كيف ننجز أفعالاً مع أوستن وسيرل: نظرية فعل الكلام والنقد الأدبى(*)

وقع هذا البحث فى ثلاثة أجزاء. فى الجزء الأول قدمت تحليلاً نقديًا لمسرحية كوريولانس انطلاقًا من نظرية فعل الكلام لكى أوضح ما تستطيع فعله هذه النظرية عندما يتم تطبيقها فى النقد الأدبى. وفى الجزء الثانى هاجمت التحليل نفسه ؛ أولاً بإقامة الدليل على أن "كوريولانس" حالة خاصة ومن ثم لا يمكن تعميمها ، وثانيًا بلفت النظر إلى النتائج المقلقة التى تسفر عنها أية محاولة للوصول بالنظرية إلى ما وراء الحدود التفسيرية التى تزعمها. ويقودنا هذا فى الجزء الثالث إلى دراسة التمييز بين الخطاب الجاد والخطاب التخييلى. وأنا أدلل هنا على أنه تمييز لا نستطيع الإبقاء عليه طويلاً إذا كانت المعانى المتضمنة فى نظرية فعل الكلام مرئية على نحو واضح وثابت. أنا إذن فى موقف أصر فيه على ضرورة وجود صيغة أخرى للنظرية أقوى من أية صيغة يقبلها المسئولان عن تطورها وهما: ج. ل. أوستن وجون سيرل.

(*) يقول أصحاب نظرية فعل الكلام: إن المتكلم حين يعبر عن نفسه بالكلام لا ينتج تركيبات لغوية وحسب وإنما يؤدى أفعالاً أيضًا من خلال هذه التركيبات اللغوية. وتسمى الأفعال التى تنتج عن النطق بالكلمات أفعال كلام Speech Acts ويقع تحت هذا المسمى الاعتذار والشكوى والتحية والدعوة والوعد والطلب. ويتصل بالفعل الذى نشأ من جراء النطق بالألفاظ ثلاثة أفعال: أولاً فعل كلامى Locutionary act وهو فعل النطق بالقول الذى يتضمن معنى محدداً. ونحن ننطق بالكلام عادة وفى أذهاننا غرض أو هدف معين منه وهذا ما نسميه (فعل إنشائى) Illocutionary Act أى أن للمنطوق قوة إنشائية Illocutionary Force ومعناه أن جملة خبرية مثل " لقد قمت بعمل بعض القهوة ، يمكن أن تكون ، حسب قوة المنطوق الإنشائية إفادة أو تفسيرا أو دعوة أو أى هدف توصيلى آخر. ونحن لا ننطق بما ننطق لكى نعمل عملاً معينًا دون أن نكون قد أضمرنا له غاية يتغياها، وهذا ما نسميه الفعل الغائى Perlocutionary Act، ويرتبط بهذا التأثير الغائى وهو التأثير الذى ينتج عن الفعل الغائى المضمر.

فى الفصل قبل الأخير من كتاب " كيف ننجز أفعالاً بالأقوال" How to do things with words يقدم ج. ل. أوستن J. L. Austin جملة ويطلب منا أن نمعن النظر فيها ، وهذه الجملة هى: " فرنسا سداسية الشكل." والسؤال الذى يطرحه مألوف عند أصحاب الفلسفة التحليلية وهو: هل هذا الكلام صادق أم كاذب؟ على أن الإجابة ليست مألوفة بالدرجة نفسها ؛ إنها تتوقف على أشياء كثيرة كما يقول أوستن : " أستطيع أن أرى ماذا تعنى بقولك إنها صادقة حسب مقاصد وأهداف معينة. وربما تكون هذه إجابة جيدة لجنرال فى الجيش ، ولكنها ليست كذلك بالنسبة لعالم فى الجغرافيا." (ص. ١٤٢). بعبارة أخرى يتأسس الحكم على صدق أو كذب الجملة على تأثير الأحوال التى أحاطت بهذه الجملة أثناء النطق بها ، ولما كانت لا تُنطق إلا فى سياق جملة من الأحوال المحيطة ، فلا يكون صدقها أو كذبها ، دقتها أو خطؤها ، اهتمامها بالتفاصيل أو عدمه أموراً قائمة بذاتها مستقلة بنفسها. ويقول "أوستن" فى النهاية : " ومن المهم أن ندرك أن كلمتى الصدق والكذب لا تشيران إلى أى شىء بسيط على الإطلاق ، ولكنهما تشيران إلى بعد عام نقول على أساسه إن شيئًا ما صادق وآخر كاذب وذلك حسب ظروف وأحوال بعينها عند أناس بعينهم ومن أجل أهداف ومقاصد معينة " (ص. ١٤٤) . هذا البعد العام سماه "أوستن" فيما بعد: "بعد التقييم" ، وكان يقصد من ذلك أن أحكام الصدق والكذب ، الكفاية وعدم الكفاية تصبح ممكنة فى ظل أبعاد التقييم هذه.

أيضًا هناك أفعال كلام مباشرة وأخرى غير مباشرة Direct and Indirect Speech Acts ويتأسس هذان النوعان على بنية الجملة حيث تكون العلاقة بين التركيب والوظائف التوصيلية: ففى حالة فعل الكلام المباشر نقول مثلاً : أنت ترتدى حزام الأمان. هل ترتدى حزام الأمان ؟ ارتَد حزام الأمان. نجد توافقًا بين التركيب والوظيفة التوصيلية فى كل جملة (خبر ، استفهام ، أمر) أما عندما تكون العلاقة بين التركيب والوظيفة التوصيلية بعيدة عن المباشرة نقول إن فعل الكلام غير مباشر: أى عندما تكون الجملة خبرية يستخدمها صاحبها فى الوقت نفسه لتوصيل طلب نصبح أمام فعل كلام غير مباشر. فعندما نقول مثلاً: الجو بارد فى الخارج ، ونقصد بها الإخبار عن حالة الجو فإننا نؤدى فعل كلام مباشر ، وعندما نقصد بها إلى أن ندفع السامع إلى أن يغلق الباب فإننا بذلك ننجز أمرًا أو طلبًا ويكون فعل الكلام غير مباشر. ويمكن لأكثر من تركيب أن يؤدى الوظيفة الأساسية نفسها: فعندما يريد شخصًا ما أن يأمر شخص آخر بألا يقف أمام التلفاز. نقول: أ- أفسح الطريق ! ب - هل أنت مضطر إلى الوقوف أمام التلفاز ؟ ج - إنك واقف أمام التلفاز. د- إنك أقرب إلى الباب منه إلى النافذة. إن الجملتين ج ، د طلبان غير مباشرين.

انظر جورج يول: التداولية ، مطبعة جامعة أكسفورد ، ١٩٩٦, ص. ٤٧ ، ٥٨ (المترجم)

كانت هذه المناقشة لجملة " فرنسا سداسية الشكل " فى كتاب " كيف ننجز أفعالاً بالأقوال" علامة على الإخفاق الأخير للتمييز الذى يبدأ به "أوستن" ، وهو التمييز بين اللغة الخبرية واللغة الأدائية. فاللغة الخبرية هى اللغة التى تسعى إلى أن تكون مسئولة عن العالم الواقعى والموضوعى. فنحن نطرح السؤال الذى يتحقق من الصدق أو الكذب على الجمل الإخبارية – على أفعال الإحالة والوصف والإعلان – حينما نفهم الصدق والكذب على أنهما أحكام مطلقة تتم بمعزل عن أية ظروف خاصة أو سياقات بعينها. من جهة أخرى نجد أن اللغة الأدائية لغة ظرفية بكل ما فى الكلمة من معنى. فنجاح أية عبارة أدائية يعتمد على أحوال معينة أثناء النطق بها ، والعبارات الأدائية ، من ثم ، تصبح ملائمة أو غير ملائمة حسب أحوال النطق بها، ولا تصبح صادقة أو كاذبة تأسيساً على حقيقة تكون أساساً لكل الأحوال والشروط. هناك نوع من اللغة يكون مسئولاً عما يطلق عليه "جون سيرل" الحقائق المحض – الحقائق التى توجد سابقة على أى تقرير لغوى عنها – ونوع آخر من اللغة يكون مسئولاً عن الحقائق المؤسساتية ، وهى حقائق؛ لأنها توجد بالإحالة إلى ممارسات اجتماعية عرفية معينة (وعد ، زواج ، اعتذار ، تحديد ، إلخ).

إن جملة " فرنسا سداسية الشكل " فى معناها السطحى تعد مثالاً وافيًا على التعبير الخبرى – وهو تعبير لا يعدو أن يشير أو يصف أو ينقل خبراً – وفرنسا تعد مثالاً وافيًا على الحقيقة العجماء ، وهى حقيقة توجد بمعزل عن أى شىء قيل عنها ؛ بيد أن ما يكتشفه أوستن فى نهاية كتابه " كيف ننجز أفعالاً بالأقوال " هو أن جميع الأقوال أدائية – تم إنتاجها وفهمها تأسيسًا على افتراض وجود بعد للتقييم مفهوم اجتماعيًا – وأن جميع الحقائق من ثم مؤسساتية ، وهى حقائق فقط بفضل تأسسها السابق على هذا البعد الاجتماعى. وهذا لا يعنى فقط أن الإفادات عن شىء ما سيتم تقييمها (بوصفها صادقة أو كاذبة ، متصلة بالموضوع أو غير متصلة بالموضوع) حسب أحوال النطق بها ، ولكن سيعنى أيضًا أن الشىء نفسه سيصبح نتاج هذه الأحوال والشروط طالما كان عرضة للإحالة والوصف. ففى وسع المرء أن يقول الكثير عن فرنسا بما فى ذلك أنها سداسية الشكل أو غير سداسية الشكل ، ولكن ملاءمة هذا

القول سيرجع إلى علاقته ببعد تقييمى معين أو أكثر – سواء كان هذا البعد عسكريًا أو جغرافيًا أو مطبخيًا أو حتى اقتصاديًا – وفضلاً عن ذلك فإن "فرنسا" التى يتحدث عنها المتكلم يمكن إدراكها ، ومن ثم وصفها فى سياق هذا البعد فحسب. باختصار يصبح الوصف الوحيد الذى لا تستطيع أن تقوله عن "فرنسا" هو الوصف الذى تقول إنه حقًا ينطبق عليها ، إذا كنت تعنى بكلمة " حقًا " ذلك الوصف الذى يوجد بمعزل عن أى بعد تقييمى مهما كانت طبيعته. إن "فرنسا" التى تتحدث عنها ستكون دائمًا نتاج الحديث عنها ، ولن تكون منبتة الصلة عن هذا الحديث وشروطه.

إن ما يبينه هذا المثال عن فرنسا هو أن جميع الحقائق محددة خطابيًا (حيث لا توجد حقيقة بمعزل عن بعد تقييمى أو أكثر) وأنه من ثم لا يستطيع أحد أن يزعم بوجود علاقة خاصة لأية لغة بالحقائق كما هى فى الواقع ، دون واسطة من افتراضات اجتماعية ومواضعاتية. على أن هذه الدعوى غالبًا ما كانت تذكر فى معرض الدفاع عن التمييز بين اللغة الجادة أو "لغة العالم الواقعى" واللغة الأدبية ، وهذا التمييز هو الذى أتحداه فى الجزء الثالث من هذا المقال. فلكى أحبط الاتهام بأنى بهذه المناقشة ، وعلى ذلك النحو ، أجعل كل شىء أدبيًا ومن ثم تصبح المناقشة مفتقرة للجدية ، فإنى أقدم نظرية القصة القياسية ، قصة لا نصبح نحن بالنسبة لها رواة (ومن ثم أحرارا فى أن نوافق عليها أو لا نوافق) بل شخصيات قادرة ومقيدة فى الوقت نفسه بطرائق التفكير والفهم التى تصطنعها هذه القصة. وبينما نجد أن عالم القصة القياسية ليس بأقل تخييلاً من عالم الرواية أو المسرحية فإن الحقائق بالنسبة للشخصيات التى تتحدث من داخله (وبوصفهم امتدادات لهذا العالم) تصبح واضحة ولا مفر منها. باختصار تقوم القصة القياسية والعالم الذى تتعرض له على اعتقاد راسخ ، وحتى عندما نجد من يتحدى هذا الاعتقاد الراسخ سيظل راسخًا من وجهة نظر اعتقاد (وعالم) قد توطدت دعائمه بالفعل.

ومن طبائع الأمور أن يختلف الناس فيما يعتقدون ، والأكثر دقة أن نقول إن فهم شخص لا يقوم على المعتقدات نفسها عند شخص آخر. ومن ثم لا توجد قصة قياسية واحدة بل عدد وافر من القصص القياسية التى يبدو العالم بالنسبة لها مختلفًا ببنية

مختلفة وحقائق مختلفة وقيم مختلفة وطرق مختلفة فى المحاجة وإجراءات مختلفة لإقامة الدليل ... إلى آخره. والنتيجة أن ما يمكن أن يمثل وهمًا بالنسبة لشخصيات قصة قياسية يمثل حقيقة واضحة وبدهية لشخصيات فى قصة قياسية أخرى. سوف ينشأ التمييز بين الصدق والكذب دائمًا ، ولكنه سينشأ من داخل قصة (أو بعد تقييمى) ومن ثم سيكون دائمًا تمييزًا بين الصدق والكذب من وجهة نظر تلك القصة. فضلاً عن ذلك سيكون تمييزًا خلافيًا دائمًا؛ لأن التمييز لا يمكن حسمه باستحضار وقائع معزولة عن قصتها. وقد يغمض هذا الجانب من المناقشة فى هذا المقال بسبب استخدامى لكلمات مثل " شعبى ، وذى نفوذ ،" التى توحى بوجود قصة قياسية واحدة فى كل مرة ، قصة واحدة يحددها التصويت أو التقدير. يوجد الكثير من القصص القياسية بعدد طرائق الإيمان (وليس بالعدد الذى قد يظنه المرء) والصراع بينها لا تقرره براعة الأيدى بل أفعال الإقناع ، ومن نتيجتها أن الأشخاص يجدون أنفسهم يسردون ، وأنهم هدف للسرد، فى قصة جديدة.

والحق أن هناك خطأً واحدًا كبيرًا على الأقل فى هذا المقال يتصل بمزاعمى حول تحليل كوريولانس . فقد خلصت إلى القول إن نظرية فعل الكلام تناسب كوريولانس؛ لأنها مسرحية فعل كلام فى الأساس. أى أنها مسرحية تتأسس على فعل الكلام. وبهذا فإنى أحاول إقامة الدليل على وجود علاقة خاصة بين منهج فى التفسير (نظرية فعل الكلام) ومسرحية هذا حالها. ولكن انطلاقًا من مبادئى المعلنة فى أغلب الأحوال ، هذه المسرحية نفسها يمكن أن تخضع لمنهج آخر فى التحليل أو أكثر ويبدو الأمر طبيعيًا مع ذلك. تبدو "كوريولانس" مسرحية فعل كلام فى نظرى؛ لأنى شرعت فى تحليلها وهذه النظرية فى ذهنى ، وكانت مقاربتى لها معقولة؛ لأن كل ما قيل عن "كوريولانس" (ما قاله د. ج. جوردن D. G. Gordon وآخرون) قد منح المسرحية شكلاً بدا متسقًا مع طريقتين فى التعبير ، الأولى هى الطريقة التى أرساها نقاد "شكسبير" منذ القدم ، والثانية هى التى وضع أسسها "أوستن وسيرل" وهما يعملان على تطوير نظريتهما. فإذا لاقى تحليلى قبولاً لدى القراء فلن يكون ذلك؛ لأنه يتفق مع حقائق المسرحية ، بل لأن اقتناعهم كان بالافتراضات التفسيرية التى تبدو على ضوئها الحقائق كما ذكرتها حتمية لا مهرب منها.

إنى أحكم عليكم بالنفى !

فى المشهد الثانى من الفصل الثانى من مسرحية كوريولانس Coriolanus يقرر القاضيان بروتس وسسنيس أنه لكى يدفعا البطل إلى نهايته المأساوية فما عليهما إلا أن يتركاه لألفاظه التى ينطق بها. إنهما يعلمان أنه لا يستطيع أن يصبح القنصل إلا بطلبه من المواطنين أن يمنحوه أصواتهم ، وهما متأكدان من أنه عندما يواجه هذا الموقف سيكون أداؤه اللفظى سيئًا. يقول سسنيس: " سوف يطلب منهم حاجته وكأنه يزدرى أن تكون مرهونة بموافقتهم." (١٥٩).[1] وليست هذه نبوءة دقيقة لما سيفعله كوريولانس فحسب ، إنها استباق مدهش أيضًا للصياغة التى طرحتها نظرية فعل الكلام بشأن الشروط التمهيدية فى حال الطلب.

وحسب سيرل لا تكون القواعد التى تحكم إنجاز الطلب (وأى فعل إنشائى آخر) قواعد تنظيمية regulative وإنما هى قواعد تكوينية constitutive أى أنها لا تنظم سلوكًا كان قائمًا ، وإنما تضع الشروط التى يمكن أن يُنجز من خلالها الطلب. فإذا لم تكتمل هذه الشروط يصبح الطلب ناقصًا أو عقيمًا لا طائل من ورائه (هناك شروط أكثر تكوينية من شروط أخرى) سوف يفعل المتكلم شيئًا ما (لا يملك المرء إلا أن يفعل شيئًا بالألفاظ) ، بيد أنه لن يكون قد حقق أداء الفعل المطلوب. ويصح ذلك ولو كان اسم الفعل جزءًا من المنطوق. فجملة " أعد أن أسقطك فى الامتحان." ليست وعدًا فى الظروف العادية؛ لأن الوعد لا يكون وعدًا إذا كان الشىء الموعود لا يريده الموعود به. " (ص. ٥٨). وقد تنبأ "سسنيوس" بأن "كوريولانس" سوف يفرغ طلبه من مضمونه ويجعل منه طلبًا عقيمًا، وقد صحت نبوءته ، فقد عرض كوريولانس طلبه على نحو يشير إلى أنه لا يخضع للشروط الضرورية للأداء الناجح. إنه لا يعتقد ، على سبيل المثال ، أن س (السامع أو المطلوب منه) قادر على القيام بـ ف (أى منح صوته وبذلك يصدر حكمًا) . والحق أن كوريولانس وفى أول ظهور له على المسرح يبادر بالهجوم على المواطنين فيما يختص بهذه النقطة بالذات ؛ فهو يخاطبهم قائلاً: "أنتم ! المتقلبون ! يا من تغيرون رأيكم بعد كل لحظة ، ويصبح نبيلاً من كان موضع مقتكم ، أحكامكم لا تصح إلا إذا قلبناها":

فمن يستحق التبجيل

ينزل به مقتكم ، عواطفكم مثل

شهوة مريض ، يتوق دومًا

إلى ما يزيد من دائه ، من يعتمد على

فضل منكم كمن يسبح بزعانف من رصاص.

(الفصل الأول ، المشهد الأول: ١٧٧- ١٨١)

وهكذا نجد أن كوريولانس يصدر حكمًا على الذين يحتاج إلى حكمهم فيه ؛ يرى أنهم عاجزون عن القيام بدورهم فى طقس انتخابى يتم بحكم العرف. على أن رؤيته تتجاهل الشروط التى تتم وفقها هذه الانتخابات وتستبدل بها شروطًا من نوع آخر مختلف. إن قدرة المواطنين على منح أصواتهم لا تصبح القضية فى الواقع؛ لأنها مشروطة بقواعد اللعبة ، أى مشروطة بالأعراف التى تحدد (أو تنظم) أنشطة الدولة وممارساتها. وطبقًا لهذه القواعد والشروط يكون المواطنون هم دون غيرهم القادرين على القيام بالفعل ، ومقدرتهم ترجع إلى موقعهم الاجتماعى المهم وليس لأنهم اجتازوا اختبارا خارج إطار هذه القواعد. فى وسع المرء أن يَشْكُوَ مِنْ أدائهم ، ولكن ليس فى وسعه أن يمنعهم حقهم فى الأداء دون أن يتحدى المؤسسة التى تمنحهم هذا الحق. (فمثلاً يستطيع المرء أن يناقش حكم المباراة فى قراره ، ولكنه لا يستطيع أن يتجاهل قرار الحكم ثم يقول إنه لم يزل مستمرًا فى اللعب) وهذا بالضبط ما يفعله كوريولانس عندما يأنف فى البداية من أن يطلبْ منهم أصواتهم؛ لأنهم فى نظره ليسوا أهلا لذلك. إنه يرفض الشرط الاجتماعى أو الشعبى للأهلية ويستبدل به تقييمه الخاص ، وبذلك يظهر نفسه خارج (وبالأحرى فوق) نظام القواعد التى حدد بها المجتمع قيمه ، يرفض الرضوخ للشروط (فعل الكلام) التى تتم مصلحة المجتمع وَفقًا لها.

من ناحية أخرى نجد أن المواطنين يرضخون لهذه الشروط ولو كانوا يعلمون ، كما يعلم هو، أنهم يستطيعون تجاهلها. ونراهم فى المشهد الثالث من الفصل الثانى يناقشون المسألة بمجرد أن ينتهى "سسنيس" من نبوءته. فالمواطن الأول يذكرنا بالقاعدة العامة: "إذا طلب منا أصواتنا فلا ينبغى أن نبخل بها عليه." وكلمة "ينبغى" هنا كلمة إجرائية وليست أخلاقية ؛ إنهم ملتزمون؛ لأنهم يرتبطون بالتقاليد الاجتماعية منذ القدم. وفى وسعنا أن نضع المسألة فى هذه الصيغة: "إذا قام هو بفعل x ، فسنكون نحن ملتزمين؛ لأنه قام بتنفيذ الإجراء بدقة ، بفعل y ". ولا يتردد المواطن الثانى فى أن يذكرهم بأن الشعب يستطيع أن يتخلى عن الالتزام متى يشاء: " قد نعطيه أصواتنا يا سيدى إذا أردنا." وعبارة "إذا أردنا " هنا لها مغزى خاص؛ لأنها تشير إلى ضعف المواثيق التى تنظم المجتمع المدنى وتكون الأساس لوحدته ؛ فالواقع أن الناس يحطمون هذه المواثيق عندما يريدون. ورغم أن المواطن الثالث يوافق على منحه صوته فإنه يستمر فى عرض الأسباب التى تحول بينهم وبين ممارسة حريتهم. (ولولا ضروراتُ الحوار والموقف الدرامى لاستغرق الكاتب عشرات الصفحات فى مناقشة قوة القواعد التكوينية وضرورتها.)

> **القوة كامنة فينا نحن ، نستطيع أن نفعل ذلك ، بيد أنها قوة تدل على أننا لا نملك القوة على القيام بذلك: فإذا كشف لنا عن جراحه وحكى لنا عن عظيم أفعاله سنضطر إلى أن نضع ألسنتنا فى هذه الجراح ، وننطق باسمها ، والشىء نفسه عندما يخبرنا عن أفعاله النبيلة فى المعارك ، سوف نضطر إلى أن نخبره أيضًا عن قبولنا النبيل لهذه الأفعال.**

إن حُجَجَ المواطنين واضحة على نحو رائع وتمييزاتهم دقيقة وواضحة أيضًا ، نستطيع أن نفعل أى شىء نريد ، ولكن بشرط أن نرى أنفسنا أعضاء فى دولة لا أفرادًا مقطوعى الصلة بمجتمعنا. إذن فنحن ملتزمون بالآلية التى تحدد الدولة من خلالها قيم المجتمع ، وعلينا أن نتصرف بناء على هذا التحديد حتى وإن خالف أحكامنا الشخصية. إن "نبل أعمال كوريولانس وقبول المواطنين لها أمر شكلى ،

ليس لأنهم يرونَ أعــماله نبيــلة على نحــو شخــصى (رغم أن بعضـهــم قد يرى ذلك فى الواقع) ولكن لأن أعماله نبيلة بحكم موقـعها من الإجـراء. وكذلك لا نعتـقد أنهم يشعـرون حقًا بالامـتنان ؛ بالعكس ، إنهـم يشــاركون فى سلوك يحـسب على أنه تعبير عنه(٢).

وعبارة " يحسب على أنه " هى أهم عبارة فى الجملة الأخيرة؛ لأنها تعبر حقًا عن الموقف الذى يتناسب مع فعل الكلام المقصـود. والقصـد فى هذه النظرية هو ما يكون المرء مسـئولاً عنه عندما يقوم بأداء أفعال كلامية معينة. أما مسـألة ما يدور فى الذهن ، مسـألة الأداء الباطنى فلا علاقة لها بهذه النظرية ؛ نظرية فعل كلام لا تعول عليه. وهذا يعنى أن المقاصد موجودة لمن يتبع الإجراءات الصـحيحـة ، الإجراءات الصحيحة التى يتفق عليها الجميع ، ويعنى أيضًا أن من يتبع الإجراءات الصحيحة (وهو يعلم أنها ستكون معترفًا بها من قبل الجميع) يكون مسئولاً عن القصد. وإذا جرت الأمور على العكس من ذلك فإن النتائج ستكون مدمرة. لو كان القصد هو أمر ميل أو مزاج لا تلعب الألفاظ فيه غير دور الناقل للمضمون ، لواجهت صيغ مثل "أنا آسف" و"شكرًا لك" رفضًا بوصفها تعبيرًا عن الندم أو الامتنان حتى يتم إثبات أن المتكلم يقصد ما يقول بالفعل من خلال اختبار مستقل. (الأفعال التى يفعلها المرء بالألفاظ لن تتم عندئذ). ولو كنا غير مسئولين عن الأفعال التقليدية التى نؤديها لأصبح المرء على الدوام تحت رحمة هؤلاء الذى يبذلون الوعود ويمنحون الرخص ويطلقون الأحكام وما إلى ذلك من الأمور ، ثم يخبروننا بعد ذلك أنهم لم يكونوا يقصدون. ولن يعتد القانون عندئذ بالأفعال التى يقدمها المرء بالألفاظ . إن تناول "ج. ب. أوستن" لهذه المسألة تناول ممتاز:

نحن نميل إلى أن يكون لدينا إحساس بأن جدية الألفاظ تكمن فى طريقة النطق بها ، بوصفها علامات خارجية مرئية سواء للموافقة أو أية إفادة أخرى أو للإدلاء بمعلومات تشير إلى فعل باطنىّ روحى : ننطلق منه للاعتقاد أو التسليم دون التفكير فى أن النطق الظاهرى للألفاظ، ولأسباب كثيرة، هو وصف ، صدق أم كذب ، لما يحدث

فى الأداء الباطنى. والمثال القديم لهذه الفكرة يتمثل فى هيبوليتس(*) (١-٦١٢) : ... إذ يقول هيبوليتس : " لقد أقسم لسانى دون أن يفعل ذلك قلبى أو عقلى أو أية جارحة أخرى من جوارحى." وهكذا " إنى أعد أن ... " تلزمنى - أى تسجل افتراضى الروحى بوجود عائق باطنى.

وما يرضينا أن نلاحظ فى هذا المثال بالذات أن الزيادة فى التعمق أو قل كثرة الجدية تمهد الطريق فى الوقت نفسه لعمل لا أخلاقى. لأن من يقول إن " الوعد ليس مجرد نطق بالألفاظ ! إنه فعل باطنى أو روحى !" يميل إلى أن يبدو متمسكًا بأهداب الفضيلة ويقف وحده أمام جيل من أصحاب نظرية السطحية ، نراه يمعن النظر فى الأعماق الخفية فى مجال الأخلاق بعين المتخصص الفذ. ورغم ذلك يمنح هيبولاتس مخرجًا ، يعطى المتزوج من امرأتين عذرًا عندما يقول: " إنى أقبل" ويدافع عن المتهرب من دفع الرهان عندما يقول " إنى أراهن" فالدقة والفضيلة تؤيدان القول الخالى من المعنى الذى يقول: " لساننا عقالنا"[٣].

المسألة فى النهاية تخضع لما نعده الحقيقة ومن ثم ما نؤمن به ونفى به. ويقترح أوستن أن الحقيقة تخضع للتحديد الاجتماعى أو الشعبى على الأقل بلغة الالتزام القانونى والأخلاقى. وفى وجهة النظر البديلة فإن الحقيقة جوهرية وأساسية وكاملة؛ توجد بمعزل عن أية إجراءات تسعى لمطابقتها، لا تتعلق بها إلا إذا كانت قريبة من الدقة. (يقاس التمثيل دائمًا بالمرآة التى تكون واضحة أو مشوهة). وهذه النظرة الأخيرة (التى يسخر منها أوستن) هى التى يعتنقها "كوريولانس" عندما يرفض قبوله الإجراءات التى تحدد الدولة على أساسها الأهلية أو الأحقية؛ لأنهم لم يتوقفوا للاعتراف بتفوقه الفطرى الواضح. إن أحداث المسرحية تتحول بسبب هذا الاعتراض تحولاً نَوْعيًا ، فمن جهة تنادى الدولة بالالتزام بالقيم التى تحدد مواصفاتها وتنتجها ، ومن جهة أخرى يستحضر "كوريولانس" القيم التى يريدها هو ، والتى توجد بمعزل عن

(*) فى الأسطورة الإغريقية هيبوليتس هو ابن زيوس. رفض حب فايدرا ، ابنة مينوس، زوجة أبيه له فكادت له عند زيوس الذى أمر بوسيدون بقتله. وعندما بانت براءته فيما بعد ساعدته اسكلوبيس وديانا على العودة للحياة ، وانتحرت فايدرا. (المترجم)

أية صيغة اصطلاحية. فعندما يقف أمام مواطنيه ويسألونه: ما الذى دعاك إلى طلب المستشارية ؟ (الفصل الثانى ، المشهد الثالث ، ٦٧) يرد قائلاً: "لأنى أجد نفسى أهلا لها." وكان يجب أن يقول: "جئت؛ لأطلب أصواتكم ، لكى أكسب موافقتكم." ولكنه كان يرى أنه لا يحتاج إلى أصواتهم؛ فأهليته هى الدليل القاطع ، وعليهم الإقرار بها دون أن يسألوا ، كما يعترف الناس بالظواهر الطبيعية. (إنه يزعم أن الطلب غير ضرورى؛ لأن الشرط غير واضح – لا يصمد أو لا يجب أن ينتصر.) ويقع المواطن الثانى فى الحيرة ، فالأمور لا تجرى كما يتوقع. إنه يتساءل مستنكراً "أهليتك؟" وكانت الإجابة مدمرة: " أجل ، أهليتى وليست رغبتى ."وبهذه الجملة ينتهك "كوريولانس" شرط النية الضرورى للطلب ويشير إلى أنه سوف يتخلف عن شرط الضرورة بعدم نطقه بجملة "يمكن أن تعد محاولة لدفع "السامع للقيام بالفعل" (وكما رأينا كان ينكر الشرط التمهيدى الرئيس– متكلم يعتقد أن سامع قادر على الفعل – منذ البداية) إن كوريولانس يعرف مثل أوستن أن امتلاك القصد هو " مجرد نطق بالألفاظ " وهو مصمم على أن يتجنب استحضار الصيغة المناسبة. على أن المواطنين ليسوا أقل عناداً منه (لقد أعلن "سسنيس" بالفعل أنهم لن يَنْسَوْا ولو مثقال ذرة من عاداتهم الشكلية من أجل "كوريولانس" ، فهم يذّكرونه: "إذا منحناك شيئًا ، نأمل أن يكون ذلك من جراء طلبك." أو بعبارة أخرى: لن تأخذ منا شيئًا (أصواتنا) دون مقابل. ويجيب "كوريولانس": "حسنًا"، إذن ، هل أرجو أن يكون الثمن منكم انتخابى لمنصب المستشار؟" وهذه إجابة مهينة وجريئة فى الوقت نفسه. "فكوريولانس" يعطيهم الشكل الظاهرى للطلب ، ولكنه لا يستخدمه إلا لكى يسأل سؤالاً. (إن القوة الكامنة فى كلمة "أرجو" تضمحل حتى تصير علامة على الأدب فحسب). ورغم ذلك لا يتوقف المواطنون عن مواصلة اللعب بالألفاظ: "الثمن هو أن تطلب منا طلبتك بطريقة ملائمة." وكلمة "ملائمة" كلمة غامضة ، وهى تعنى فى الغالب: مناسبة ومتفقة مع طبيعة الأمور ، فطلبه يجب أن يستجيب للقواعد المواضعاتية ، أى للطريقة التى تضمن لهم أنه أصبح واحداً منهم. وهو بالضبط ما يفعله فى النهاية عندما يعامل مواطنيه بالطريقة الملائمة بتكراره لكلمة "أرجو" هذه المرة بالقوة المناسبة التى يستوجبها الطلب ، (أى عرض الطلب بالطريقة المناسبة): "بالطريقة الملائمة يا سيدى، أرجو أن أكون القنصل."

يؤكد الحوار المتوتر فى هذا الطلب سبب نفور "كوريولانس". فبتجاهله عادة تقديم الطلب (والعبارة لسسنيس فى الفصل الثانى ، المشهد الثالث سطر ١٤٨) ، جعله عرضة لحكم الآخرين عليه، مسلمًا بذلك بأن أهليته لا تملك ذلك الوجود الواثق بل تحتاج إلى تصديق شعبى. باختصار ، إنه يعترف (أو على الأقل يبدو أنه يعترف ، بأن أهليته سوف تجد من يتحداها فيما بعد) باعتماده على المجتمع وإجراءاته التقييمية. إنه الموقف الذى لا يحب أن يجد فيه نفسه ؛ لأنه كما يقول له بروتس: " إنك تخاطب الناس كما لو كنت إلهًا بيدك الثواب والعقاب ، وليس إنسانًا من لحم ودم فيه ما فيهم من ضعف." (الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ٨٠- ٨٢). ولقد ثبتت صحة هذا القول فيما بعد وبشهادة كوريولانس نفسه ، فهو يقول: "سوف أقف كرجل صنع نفسه بنفسه ولا يعرف له ندًا." (الفصل الخامس المشهد الثالث ، ٣٤-٣٧). إنها رغبته دائمًا ، أن يقف وحده ، دون سند ظاهر أو خفى ، كقوى الطبيعة. يريد أن يكون مستقلاً عن المجتمع وعن اللغة التى يؤلف بها هذا المجتمع نفسه وقيمه ، باحثًا بدلاً من ذلك عن لغة تخدم حقائق لا يعترف بها إلا هو؛ لأنه الوحيد الذى يجسدها. وكما يقول "منتيس": "قلبه هو فمه ، وما يختلج به صدره يضطرب به لسانه." (الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ٢٥٧) . إنه بعبارة سيرل: " يوجه الملاءمة" فلغته صادقة (أو تحاول أن تكون كذلك) مع القيم المطلقة التى يحملها فى صدره وليس مع الحقائق التى يقرها المجتمع. (لن أفعل ذلك إلا إذا توقفت عن احترامى لذاتى) ثم إنه يسأل أمه: "هل تريديننى أن أكذب على فطرتى التى فطرنى الله عليها ؟ " [4][الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ١٤- ١٥] " أتريديننى أن أمنح بلسانى الحقير كذبة لقلبى النبيل ؟" (٩٩ - ١٠١) إنه لا يختار العالم " أفضل أن يأخذ قبعتى ولا يأخذ قلبى." [الفصل الثانى ، المشهد الثانى ، ١٠٣] أى له علىَّ أن أعترف بمقاصده وليس عَلَىَّ أن أفقد ولائى لمقاصدى. إن اختياره ، كما تلاحظ فلمنيا Volumnia ، هو أن يتحدث بما تمليه عليه تعاليمه الذاتية ، وبما يحدثه به قلبه . [الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٥٣- ٤٥]. ولكن ما يؤسف له أن اللغة مواضعاتية إلى أبعد مدى، إنها فضاء تم ملؤه حتى أخره من قبل الشعب "مخترق من كل ناحية ، كما يقول سيرل ، بالعهود التى تبذل

والالتزامات التى يُتعهد بها (ص. ١٩٧) ، و"كوريولانس" ينفق الكثير من صفحات المسرحية محاولاً أن يظهر نفسه متحللاً من هذه الالتزامات والعهود دون جدوى. ولهذا السبب عجز مؤقتًا عن أن يحمل نفسه على النطق بالصيغة الإنشائية: "ماذا ؟ هل يجب أن أقول: "أرجو" يا سيدى ... لا أستطيع أن أحمل لسانى على هذه الخطوة." [الفصل الثالث، المشهد الثانى ، ٥٣-٥٥] .

إن كوريولانس لا يكشف عن نفسه فى المشهد الحرج فحسب حيث تكون المخاطر عالية وواضحة، ولكنه يفعل ذلك فى كل مظهر من مظاهر ما يمكن أن نسميه المسلك الإنشائى. فهو لا يستطيع أن يحمل نفسه على أن يطلب شيئًا فى العلن من أعدائه الأقل منه فى الرتبة الاجتماعية ؛ إنه لا يحمل نفسه على طلب أى شىء من أى شخص. وبوصفه تابعًا بالاسم فقط لكومنيس كان يجب عليه أن يطلب منه التأييد مرتين ، ويواجه فى المرتين كليهما حرجًا بالغًا. ففى المرة الأولى يبدأ طلبه ببداية تقليدية: إنى أتوسل إليك أن ... " [الفصل الأول ، المشهد السابع ، ٥٥] ، ولكن فى الفراغ الكائن بين هذه العبارة الدالة إنشائيًا والمضمون الإخبارى لها يقاطع "كوريولانس كومنيس" بإيراد الكثير من الأسباب التى تجعله ينال طلبه قبل أن يعرف حتى فحواه: "بحق جميع المعارك التى شهدناها معًا ، بحق الدماء التى نزفناها معًا ، بحق الوعود التى بذلناها لنبقى صديقين." وكان من أثر كل هذه الجمل الاعتراضية أن قللت من حرية "كومنيس" المفترضة ليفعل أو لا يفعل ما يريده منه "كوريولانس". إن قوة المنطوق تتغير من "هل ستفعل ذلك من فضلك؟" إلى ما معناه: "إننى فى الواقع ألزمك لأن تفعل ذلك، " وعندما تم "لكوريولانس" طلبه فى النهاية بدا أن "كومنيس" قد فقد القدرة على الاختيار: "لقد وضعتنى وجهًا لوجه أمام "أوفيديس"."فالشكل الخارجى يوحى بالطلب ، ولكن قوة الأمر كامنة بين ألفاظه، وكومنيس يعلم جيداً: "أنت تعلم أنى لا أرد لك طلبًا ."

وفى مناسبة ثانية نجد أن كومنيس يوافق على طلب كوريولانس قبل أن يقدمه بالفعل ، وبهذا يتخلص من شبهة التبعية له. "خذه ، إنه حقك ؛ ما هو الطلب؟" ويعلن

قائلاً: " ماذا آخذ ، لست مضطراً إلى طلب شيء."]الفصل الثانى ، المشهد التاسع ، ٨١ [ورغم ذلك فإن كوريولانس كان عليه أن يقدم الطلب ولكنه يحتد قائلاً: "أنا الذى رفضت عطايا الأمراء ، أضطر الآن للرجاء / من سيدى القائد." إن كلمة أضطر هى سبب شكواه ، فالحر لا يقبل الأغلال . ورغم ذلك يختار "كوريولانس" أن يقبل هذه الأغلال ذات مرة:

أحيانًا كنت أرتاح هنا فى كريولا

فى منزل أحد الفقراء ، أكرمنى.

ناشدنى باكيًا ، رأيته سجينًا:

ولكن أوفيديس كان على مرمى حجر

وقهر الغضب حزنى. إنى أطلب منك الآن

أن تهب مضيفى الفقير حريته.

[الفصل الأول ، المشهد التاسع ، ٨٢– ٨٧]

"أكرمنى" تلك هى المشكلة فى الواقع ؛ فالرجل الفقير يجعل من كوريولانس مدينًا له(مما يعنى ضمنًا أنه ند له). وهذا هو الذى يجعل كوريولانس يريد أن ينفذ طلبًا صحيحًا دون أن يزوده بالصلاحية الشرعية: إنه يقيد نفسه بالتزام (أمام رجل أكد له بأنه ليس التزامًا) لكى يتخلص من التزام آخر مرهق ، إنه لا يطلب التأييد إلا لكى يتحرر من التزام. وأى شك فى أن يكون هذا دافعه وليس الامتنان أو الشفقة لا يظل شكًا عندما نقرأ هذه المحاورة القصيرة:

كومنيس: أطلق سراحه يا تيتس.

لارتيس: مارسيس ، ما اسمه ؟

كوريولانس: بحق جوبتر ، نسيت !

[الفصل الأول ، المشهد التاسع ، ٨٩– ٩٠]

الرجل نفسه ليس مهمًا ؛ إنه قيد يجب التخلص منه أكثر منه رجلاً يمكن تذكره. إذا كان "كوريولانس" يواجه حرجًا مع تقديم الطلبات فالحق أنه يخرج عن طوره عندما يسمع من يكيل له المديح. إنه لا يطيق سماع المديح ، ولا يستطيع أن يقبله من أحد. إن لارتيس لا يرى إلا أن الوقت لم يزل مبكرًا؛ لأن يدخل كوريولانس المعركة مرة أخرى ، ثم يجد من يخبره (هل السيد يعترض أكثر مما ينبغى؟)" سيدى لا تمدحنى." [الفصل الأول ، المشهد العاشر ، ١٦] وفيما بعد يستغرق كوريولانس مشهدًا كاملاً فى رفض عبارات الإطراء. "أمى التى يحق لها أن تمدح ابنها الذى هو من دمها ، عندما تمدحنى كنت أضيق بمديحها." [الفصل الأول ، المشهد التاسع ، ١٣- ١٥]. لماذا كان يضيق بمديحها ؟ هذا رد فعل مبالغ فيه دون ريب. إن تحليل المديح وتحليل قبول المديح كليهما(*) يظهران أنه إذا ما قدم كوريولانس الشكر لمادحيه فهذا معناه التسليم بحقهم فى تقييمه وتحديد مواطن الفضل فى أعماله ، وكان يعترف أنه قد نال من المديح ما يزيد عن حاجته. باختصار ، لقد نال المديح الذى يعلمه فى نفسه. وهذا ما يضايقه ، العار (حتى لو كان فى شكل المديح) كل العار فى أن يجد نفسه هدفًا لحكم الآخرين عليه. وكومنيس يمدح أيضًا عندما يعترض على اعتراض "كوريولانس". "لن نسمح لك بأن تجعل من نفسك مقبرة لما تستحقه ، روما ينبغى أن تعرف قيمة ابنها. " [الفصل الأول ، المشهد التاسع ، ١٩- ٢١] . أى لا ينبغى أن تضن بفضائلك أن يقر بها غيرك. وهو يحث كوريولانس (لم يزل مارسيوس) على أن يقبل عشر الخيول والأموال التى غنموها " واعترافًا بما لك من الفضل " (٢٦). إشارة إلى التكريم العلنى الذى لا يريده "كوريولانس" مخافة أن تبدو أعماله مقابل ثمن مما يجعلها فى حاجة إلى هذا الاعتراف العلنى. وهو يقول: "لا أستطيع أن أمنح قلبى رشوة يقدمها لسيفى ، إنى أرفض." (٣٧ - ٨٣) إنه لا يريد لطرف ثالث أن يتدخل بينه وبين نفسه. ورغم ذلك من الصعب أن يدفع بالشعب خارج اللعبة ، إلا إذا كان يريد دولة من فرد واحد (وهو أمر سيصل إليه فيما بعد). إن الجنود يجعلون من

(*) حذف المترجم رسمًا بيانيًا لا يفيد القارئ فى شرح ما يرمى إليه الكاتب. (المترجم)

نبذه للمديح مناسبة لمديح جديد ، دافعين البطل إلى رفض جديد للمديح: "قلت لكم لا مزيد .../ إنكم تسرفون فى الترحيب بى / كما لو أننى أحببت أن يزداد قليلى من مدائحكم وأكاذيبكم. " (٤٧، ٥٠- ٥٢). والواضح أن كوريولانس يخشى أن يكون قبوله مديحهم يعنى التسليم بأنه كان يخطب ودهم ويتزلف إليهم ويظهر حاجته إلى تأييدهم ووقوفهم إلى جانبه ، والأسوأ من ذلك أن يعنى ضمنًا أنه عاش على ما يمنحونه له وليس على الاستحسان الذى يكنه هو لنفسه ويضن به على أحد غير ذاته. وهو أكثر مما يعجب كومنيس الذى يكاد يخبر كوريولانس بما يعنيه تواضعه الجم فى الحقيقة:

إنك متواضع أكثر من اللازم؛

وأقسى على سجلك العظيم من امتنانك

لنا نحن الذين نعرف قدرك.

(٥٣ - ٥٥)

وهذه صياغة بارعة ربما لشكوى أو لما يقترب من حد النقد. فحرصك الشديد على التواضع وعدم الاهتمام بسجلك العظيم يجعلك تهمل المجاملات التى تجعل من المجتمع المدنى مجتمعًا مدنيًا، إنك تمنع الامتنان لك ، وبذلك تعنى أننا عاجزون عن الإتيان بالأعمال التى تستوجب الامتنان. ويعيد كومنيس المحاولة ، مانحًا مارسيوس اسمًا جديدا "كايوس مارسيوس كوريولانس" (٦٥). هذا أيضًا علامة على الإطراء ، ولكن لأنها علامة تصدر من عمله فإن قوة منحها محدودة للغاية. إنه يمنحها لنفسه بمعنى أو بآخر ولذلك فإن القبول بها كان جافًا وباردًا .. "رغم ذلك أشكرك." ولكن القبول حدث وانتهت المباراة.

فى هذا المشهد لا يفتأ كوريولانس يدفع عن نفسه مدائح رفاقه ، وفى المشهد الثالث من الفصل الثانى يواجه أعداءه ، ونجد أن البناء فى المشهدين يتشابه غاية الشبه ، فالجهد المقصود من قبل البطل للتحلل من جميع الالتزامات والعهود ، عدا تلك

العهود والالتزامات التى يحددها لنفسه وبنفسه ، يلقى مقاومة من قبل هؤلاء الذين يعلمون ، ولو على نحو غامض ، ما يعنيه مسلكه الإنشائى. فإحجامه عن تقديم الطلب ونفوره من قبول المديح ، كلاهما ينشأ من مصدر واحد ؛ رغبته فى الاستقلال التام.

هناك أفعال كلام يحسنها ، فهو بارع فى الرفض ، وأبرع منه فى بذل الوعود. الرفض معناه أن يقول: " فى وسعى (بالمعنى الحقيقى للفاعلية) أن أستغنى عن كذا." بينما ينطوى الوعد على الالتزام ، فالالتزام ينتجه الوعد أو يتحرر منه ؛ وعندما يحفظ وعده يصبح أمينًا مع كلمته ، وليس مع كلمة غيره. إن أكثر أفعال الكلام حظوة عند كوريولانس هى التى يعرف بها نفسه. فعندما تصل أخبار الحرب إلى روما ينادى به للوقوف إلى جانب كومنيس الذى يُذكِّره: "إنه وعدك السابق ." ويرد: "أجل سيدى ، إنه وعدى وأنا باق عليه." ثم يقابل "أوفيديس" فى ميدان القتال ويهتف به وهو يفكر فى أسوأ ما يمكن أن يصل إليه: "إنى أكرهك ، أكثر من كرهى لمخلف وعده." [الفصل الأول ، المشهد الثامن ، ١– ٢] . وعندما يُطلب منه أن يرجع عن وعده للقضاة يصرخ فيهم قائلاً: (فلتأسفوا على ما قلتم الآن) ، إنى لن أفعل ذلك مع الآلهة / حتى أفعل ذلك معهم . [الفصل الثالث ، المشهد الثانى ، ٣٨– ٣٩] وعندما يتحرر المواطنون من وعدهم له يسألهم فى ازدراء: " هل منحتمونى أصوات صبية من قبل؟" [الفصل الثالث ، المشهد الأول ٣٠] إن القاضيين يؤسسان استراتيجيتهما كلها على عهد سمعوه يقطعه على نفسه:

لقد سمعته يقسم ،

لئن أصبح القنصل ، لن

يظهر مع الدهماء فى السوق ولن يضع على جسده

ثوب التواضع الخشن؛

ولن يكشف عندئذ عن جراحه

للشعب ليستجدى أصواتهم النتنة.

(الفصل الثانى ، المشهد الأول: ٢٣٨ - ٢٤٢)

يقول "بروتس": "هى كلمته ،" ولا يتمنى "سسنيس" أكثر من ذلك ، أكثر من أن يبقى على وعده: إنهما يعرفان صاحبهما حق المعرفة يقول "بروتس": "إنه كما يريده بالضبط" [وبينا هو يمضى كما هو متوقع فى "التخلى عن عادة الطلب" فإنهما يتنبآن بمسلكه فى القطعة التى بدأ بها هذا المقال:

بروتس: أنت ترى كيف ينوى استغلال الشعب.

سسِنِيس: فليدركوا مقصده ، سوف يطلب منهم ،

طلبته وكأنه يزدرى أن يكون ما يريد

فى حوزتهم ويمنحوه له.

وقد يبدو من ذلك أنهما يراهنان على عدم صدقه ، يراهنان على أنه يعد الناس بشىء وهو يعنى شيئًا آخر. ولكن الأمر عكس ذلك تمامًا - إنهما يراهنان على أنه سيعنى ما يقول وعلى أنه سيفعل ما يريدانه بتفريغ فعل الكلام الذى يزعم أنه يؤديه. إن أكثر الطرق أمانًا لتجنب فعل الكلام هو تعطيل الشرط الأساس ، أن تقول فى حال الوعد: " أنا أعد بأن أفعل x ولكنى لا أنوى أن أفعل فى الواقع." أو فى حال الطلب ، " أطلب منكم أن تفعلوا كذا ، ولكنى لا أريدكم أن تفعلوه." وعندما يقول سسنيس: " فليدركوا مقصده." فإنه لا يعنى: "فليروا من خلال لغته ما يختلج به قلبه." ولكن " لعلهم (وبالأخذ فى الاعتبار الأداء أو عدم الأداء للإجراءات المتفق عليها) يقرءون لغته على النحو الصحيح." (والحق أنه من الصعب أن نرى معنى لتقديم طلب ينطوى على نفاق إذا كانت مواصفاته بعيدة عن المواصفات المتفق عليها. فعندما أنفذ الإجراءات الصحيحة وأطلب منك أن تفعل شيئًا ، ثم فيما بعد ، بعد أن تكون قد فعلته ، أخبرك أننى لم أكن أريدك أن تفعله ، فإن إجابتك ستكون: "حسنًا ، ولماذا قلت لى؟ ولاحظ أنك

لا تقـول: لم يكن يجـب أن تقصد ذلك؛" لأنه من المسلم به أن المقصد هو نتيجة لما يقال ، وجزء من مـأساة كوريولانس هو أنه يبحث على الدوام عن مستـوى أعمق من المقصد – مستوى أكثر أساسية أو أكثر واقعية – من المستوى الذى حددته الأعراف العامة للغة.) إن سياسة عدم التدخل التى يتبعها القاضيان لا تجدى نفعًا فى الغالب بالضبط لأن المواطنين ولبعض الوقت "لا يفهمون مقصده" بطريقة كافية رغم أنه كما رأينا ، يحاول بانتظام أن يتجاهل كل شرط من الشروط التى يقوم عليها الطلب الذى يفترض أنه يقدمه٤ , ويمضى وقت طويل قبل أن يقرءوا نسختهم من كتاب أفعال الكلام ويسرعوا فى تحليل عدم صلاحية الأحوال لأدائه.

المواطن الأول : حسب رأيى المتواضع إنه
سخر منا بينما يستجدى
أصواتنا .

المواطن الثالث: هذا واضح جدًا ،
لقد هزئ بنا بالفعل.

المواطن الأول: كلا ، إنها عادته فى الكلام ،
لم يهزأ بنا .

المواطن الثانى : ليس منا من لم يقل إنه سخر منا
غيرك.

لم يفعل القاضيان أكثر من أنهما قادا المناقشة التى انتهت إلى التأكيد على أنه لم " يطلب ، بل سخر " [الفصل الثانى ، المشهد الثالث ، ٢١٣] ومرة أخرى نجد أن النتيجة إجرائية وليست أخلاقية. المسألة ليست أن "كوريولانس" لم يحفظ وعده، بالعكس ، لقد حفظ وعده وعلى نحو دقيق كل الدقة بإفساده إجراء لو نفذه على وجهه الصحيح لربطه بكلمة الآخر.

لقد أصبح ممكنًا أن نكتب تاريخ فعل الكلام "لكوريولانس" المسرحية والرجل: ليس فى مقدوره أن يقدم طلبًا أو يقبل مديحًا ، إنه صادق مع نفسه غاية الصدق عندما يضرب صفحًا عن شىء أو يبذل وعدًا . إن الطلب وقبول المديح أفعال تضع أصحابها الذين يؤدونها فى موقف التبعية (ومن هنا نحس بقوة جملة مثل " لن أسألك حتى عن الساعة " كطريقة للتعبير عن أنك لا تريد أو لا تحتاج مساعدتى) ؛ ومن ناحية أخرى ، نجد أن الوعد أوالرفض عمليات لا تترك أثرًا على الذات. إن كل إشارة من إشارات "كوريولانس" الإنشائية تفصح عن نفوره من أن يورط نفسه فى أحبولة الالتزامات المتبادلة التى هى مضمون منهج أفعال الكلام التقليدية. وفى عبارة أبسط ، "كوريولانس" دائمًا يفعل أشياء (بالألفاظ) لكى يتحلل من هذه الالتزامات.

وهو ينجح فى النهاية ، فأكثر الأفعال الإنشائية إثارة فى مسرحية "كوريولانس" ذلك النفى المزدوج فى المشهد الثالث من الفصل الثالث. إنه المشهد الرئيس فى أى عرض للمسرحية؛ لأنه ذروة الأحداث التى يتهيأ كل شىء قبلها استعدادًا لها ، ولكن حسب نظرية فعل الكلام لا يصبح المشهد مشهد ذروة ، بل المشهد الذى تهبط فيه الأحداث ولا تصعد. إنه مشهد هبوطى وليس مشهدًا صعوديًا؛ لأن الفعل الظاهر يدعم ويصدق على ما يفعله كوريولانس طوال الوقت ؛ وهو النأى بنفسه بعيدًا عن المجتمع. إنه يقطع آخر الخيوط التى تربطه بالمجتمع قبل نفيه ، وعندما يعلن ردًا على توسلات كومنيس ومننيس (هل هذا هو الوعد الذى قطعته لأمك ؟) يقول: "لن أشترى رحمتهم بكلمة واحدة لطيفة منى / ولن أختبر شجاعتى لما يمكن أن يمنحوه ، / لأحصل عليها ولو بقولى " عمتم صباحًا " [الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، ٩٠- ٩٣] . وليس مصادفة أن "التحية" ذكرت هنا بوصفها أصغر ثمن قد يتوقع من كوريولانس أن يقدمه.

إن ما يستوقفنا على الفور هو القدر القليل من الالتزام الذى تدفعنا إليه التحية بالمقارنة إلى أفعال الكلام الأخرى. فالذى يلقى بالتحية على الآخر لا يلزم نفسه ولا يلزمه الآخر بخبر يحتمل الصدق أو الكذب ، ولا برغبة أو موقف لدى سلطة ، ولكنه يعنى أنه عضو فى جماعة يستحضر وسائلهم فى التعبير عن المجاملة. والتحية هى

الحد الأدنى من المجاملة الاجتماعية. إنها فارغة من أى مضمون ما عدا الاستعداد لأن تكون مهذبًا؛ إنه فعل نؤديه حتى ونحن بين أعدائنا ، مما يدل على أن الخلافات التى تقسمنا هى فى النهاية تصدر عن شىء نشترك فيه جميعًا. فنحن نستطيع أن نقول عن شخص ما: "لن أطلب منه شيئًا مرة أخرى." أو "سوف لا أعول كثيرًا على وعوده" ولا يفهم الناس منا مع ذلك أن المصالح قد انتفت بيننا ؛ ولكن إذا قلنا: " لن أقول حتى مرحبًا لهذا الرجل" فإن المقصود سيصبح أننا لن نتعامل معه مرة أخرى البتة. وهذا ما قاله "كوريولانس" للرومان ، وعندما قاموا بنفيه فى اللحظة التالية مباشرة ، لم يفعلوا غير أنهم ردوا على قوله بقول مثله: "فليخرج ، إنه منفى من الآن." [الفصل الثالث، المشهد الثالث ، ١٠٦- ١٠٧]

على أن ما يحدث بعد ذلك لا يحدث فى حدود أعراف فعل الكلام ؛ بالعكس إنه يحطم هذه الأعراف ، ويحطم معها المؤسسات التى تضمن وجودها بالدعم المتبادل. إن كوريولانس يتحول إليهم ويصيح: "أنا الذى أحكم عليكم بالنفى."

أنتم يا زمرة من كلاب خسيسة أنفر من أصواتها

كما أنفر من رائحة المستنقعات الكريهة ، يا من

حبكم أشبه عندى بأجساد لم توارى الثرى

ولوثت هوائى ، إنى أنفيكم.

[الفصل الثالث ، المشهد الثالث ، ١٢٠- ١٢٣]

إن القوة التمزيقية لهذه الأفعال تتسق مع فعل النفى. وإذا اتبعنا تصنيف سيرل فسوف نسميه فعلاً إخباريًا أو إعلانيًا ، وهو نوع من أفعال الكلام له صفتان تحديديتان:

١ - أن الأداء الناجح لأحد طرفيه يجلب التوافق بين المضمون الإخبارى والواقع... والأقوال الإعلانية تجلب تغييرًا ما فى وضعية أو حال الشىء أو الأشياء المحال إليها بفضل حقيقة أن الإعلان قد تم تأديته بنجاح فحسب.

٢ - أن السيطرة على تلك القواعد التى تشكل المقدرة اللغوية من قبل المتكلم والسامع لا تكفى دائماً لأداء القول الإخبارى. بالإضافة إلى ذلك لابد أن هناك مؤسسة خارج اللغة ولابد أن المتكلم والسامع يشغلان مواقع محددة داخل هذه المؤسسة. ففى حال وجود هذه المؤسسة مثل الكنيسة أو القانون أو الملكية الخاصة أو الدولة ، وموقع المتكلم والسامع الخاص داخل هذه المؤسسات ، يستطيع المرء أن يحرم وينفى ويعين ويعطى ويورث ممتلكات أو حتى يعلن الحرب(٥).

فى وسعنا أن نفهم الصفة الأولى من فهمنا لعبارة " القول يجعلها كذلك." وتقع أفعال الكلام الأخرى تحت محاولتين أساسيتين: إما بجعل الألفاظ تضاهى الواقع فى العالم (تقارير، تأكيدات ، تفسيرات) وإما بجعل العالم يضاهى الألفاظ (وعود ، طلبات) ، أما الصيغ الإخبارية فإن الاتجاه التوافقى يسلك الطريقتين كلتيهما، (إن الألفاظ تناسب العالم والعالم يناسب الألفاظ فى الوقت نفسه) . وذلك لأن الصيغ الإخبارية تنتج الأحوال التى تشير إليها. إنها تظهر قدرة اللغة على إنشاء الواقع على نحو أكثر وضوحاً من أى نوع آخر من أنواع أفعال الكلام. والصفة الأولى التى يذكرها "سيرل" هى أن هذه القدرة تعتمد على شغل المتكلم لموقع سلطوى فى مؤسسة فوق لغوية وفى غياب هذه المؤسسة وموقع المتكلم منها لن يكون لما نسميه القول الإخبارى (الإعلانى) أى تأثير قوى (مثلما يهتف مشجع فى مباراة " اضرب رقم ثلاثة ").

إن ما يوحى به النفى المقابل الذى يعلنه "كوريولانس" هو أن هذا المفهوم يمكن قلبه رأساً على عقب. فالألفاظ لا تكون سارية طالما كانت المؤسسات سارية ، ولكن المؤسسات أيضاً تكون نافذة الفعل طالما كانت الألفاظ كذلك ، وطالما يؤدى المتكلمون ألفاظهم حسب الشروط المتفق عليها للأداء حين النطق بها، كأن نقول: (المهاجم يعود إلى مخبئه ، القوات المسلحة تعلن التعبئة ، أطلق سراح المتهم من المعتقل). ومن ناحية أخرى إذا لم يأبه السامعون بقول إعلانى فليس ذلك لأنهم توقفوا عن الاهتمام بالألفاظ (وهى لم تزل تحمل المعانى الأمرية التى لم تجد من ينفذها) ولكن لأنهم توقفوا عن إقرار قانون المؤسسة والمساعدة فى تنفيذه. والمغزى من هذا بسيط ومربك

فى الآن معًا: فالمؤسسات ليست أكثر من مظاهر (مؤقتة) لتوافقات فعل الكلام ، ومن ثم فهى مؤسسات هشة مثل القرار الذى يتقيد بها ، وهو قرار يمكن نقضه فى أى وقت. ويتضح هذا أكثر عندما نتأمل قليلاً الموقف الوجودى للصيغ الإعلانية (وهو تأمل لا أشجع عليه عادة؛ لأن الكثير منها يعتمد على الزعم الضمنى بأن المرجعية دائمة لا تتغير): فإذا كانت الأقوال الإعلانية تبدل الواقع عندما يكون لها قوتها المقصودة ، فما الذى يخلق الواقع الذى يكون فيه القول الإعلانى متمتعًا بقوته المقصودة ؟ إن الإجابة هى: قول إعلانى آخر، وهى إجابة يضطر المرء إلى إعطائها بصرف النظر عن المدى الذى دفعنا به التحقيق إلى الوراء. النتيجة لا مفر منها: الأقوال الإعلانية (وغيرها) لا تصور أو تعكس فقط الواقع ، إنها الواقع نفسه ، يزداد وينقص بينما تؤخذ أو لا تؤخذ مأخذ الجد.

وقد يعترض معترض بأن المناقشة على هذا النحو تشى بأن المرء يستطيع أن ينشئ واقعًا بمجرد الإعلان والرغبة فى إنشاء هذا الواقع. وهذا هو ما يحدث بالضبط: ولنضرب مثلاً برجل يغرس علمًا على شاطئ مهجور ويزعم أن الأرض كلها على مدى بصره ملك لمملكة قديمة أو هى ملكه الخاص، وآخر يطارده رجال الشرطة والجنود ، ويبحث عن مأوى فى كهف ، ويعلن وَحْدَهُ أو مع نفر من أتباعه مولد حكومة ثورية. وفى حالة "كوريولانس" نجد أن إعلانه الاستقلال أكثر بروزًا ، بيد أن محتواه لا يتغير. فى وسعنا أن نفهم ذلك إذا تخيلناه يفعل شيئًا آخر: فلو كان قال : ليس فى مقدوركم نفيي؛ لأننى عندئذ سأتخلى عن المواطنة." (على طريقة: إنك لا تستطيع أن تفصلنى من العمل لأننى سأستقيل.) لأصبح فعله إقرارًا بالدولة وموقفه منها ؛ ولكن عندما يقول: "إنى أحكم عليكم بالنفى." فإنه يختصر الدولة إلى إعلان مضاد ويعود إلى الحالة التى كان قد حذر منها فى السابق.

نفسى تتحرق شوقًا إلى

أن أعرف ، عندما تنهض قوتان ،

متساويتان فى الجبروت ، ما أسرع ما يدب الشقاق

في الفجوة بينهما ، وتهزم

إحداهما الأخرى.

[الفصل الثالث ، المشهد الأول ، ١٠٨- ١١٢]

بل إن الأمر أسوأ من ذلك: لو أن قوتين ، ولماذا لا تكون ثلاثًا أو أربعًا أو حتى أربعمائة ؟ إن ما يفعله كوريولانس يفتح الطريق أمام كل من يحس بأثر القيود الاجتماعية على حركته أن يعلن قيام مجتمع جديد من صنعه ، وأن يفرض أعرافه الخاصة ، وأن يشترط التزاماته الخاصة؛ وفجأة تظهر إمكانية وجود متوالية من التحالفات المنشقة ، تبدأ كل فرقة انشقاقها بالعبارة التي قذف بها "كوريولانس" في وجه الذين هجرهم: "يوجد عالم آخر في مكان آخر."

ورغم ذلك سنخطئ إذا ظننا أن كوريولانس شخصية ثائرة. وهو نفسه لن يوافق على تحليلي لما يفعل ؛ لأنه يعتقد أن النفي ليس عملاً سياسيًا (ومن ثم يعتمد على تقلبات الظروف في نهاية الأمر) ولكنه فعل يستمد سلطته (أو ينبغي أن يستمد سلطته) من الأهلية الطبيعية لمؤديه. إن العالم الذي يبحث عنه في مكان آخر ليس دولة أخرى (وإلا كان حينئذ قد قايض نظامًا من الروابط المواضعاتية بآخر) ولكنه عالم يعترف بجواهر الأشياء دون تضييع للوقت ، ولا يتدخل لإثباتها تدخل الإجراءات الشعبية. وفي أول الأمر بدا له أن الفولشيين(*) يقدمون له هذا العالم الذي يبحث عنه. منحوه القيادة دون أن يطلبها. إن أوفيديس يتخلى عن جميع مناصبه وامتيازاته ويسلمها لكوريولانس وكأنها حقه الطبيعي (لم يوجه إليه أعضاء مجلس الشيوخ سؤالاً واحداً ولكنهم وقفوا جميعًا احترامًا له) أذعن الجنود لأوامره وبدءوا يستهلون صلواتهم باسمه ، دانت له المدن قبل حصارها (كانت المجالس تنفرج له قبل أن يجلس). وكل ذلك بدا أنه حدث ، كما يقول أوفيديس ، " بأمر من الطبيعة" [الفصل الرابع ، المشهد

(*) الفولشيون شعب لاتيني قديم كان يعيش في جنوب شرق إيطاليا ، غزاه الرومان في القرن الرابع قبل الميلاد. (المترجم)

السابع ، ٣٥] . باختصار أصبح ما كان يريده دون نقص ، قوة طبيعية ، مقطوعة الصلة فى حركتها بالعالم عن كل دعامة أو تأييد ما خلا تلك التى يمنحها هو لنفسه وتجىء من قدرته. إنه بالغ حد الكمال وعنده من ذاته الكفاية. إن وصف مننيس له ينطبق على الآلهة (أو الآلة):

> **إذا مشى كان أشبه بالآلة ، تضمحل الأرض من تحت أقدامه، وإذا نظر إلى شىء كان قادرًا على النفاذ فى درع من الحديد بعينيه ، وإذا تحدث كان صوته أشبه بقرع النواقيس ، وهمهمته أشبه بدوى المدافع. وإذا انعقد له المجلس تراه فى مقامه الرفيع أشبه بالإسكندر الأكبر. يقول للشىء كن فيكون بعد أن ينتهى من مقالته. لا ينقصه شىء حتى يكون إلهًا غير الأبدية وسماء يستوى فيها على العرش.**
>
> **[الفصل الخامس ، المشهد الرابع ، ١٨-٢٥]**

"يقول للشىء كن فيكون بعد أن ينتهى من مقالته." هذه الجملة تصف الصيغ الإعلانية وصفًا موجزًا على نحو لا نتخيله. كوريولانس فى مقامه السعيد لأن الكلمة التى يتفوه بها تصبح قانونًا ، ليس لأنه المتحدث باسم سلطة مؤسساتية بل لأنه مصدر القانون ذاته. إنه الحامل للأمر الإلهى الذى يقول للشىء كن فيكون ، إنه يسوع نفسه ، الكلمة التى تسبب خلق كل شىء.

ولكن هذا كله وهم تعاظم بسبب تصرفات أوفيديس والتواطؤ غير المقصود للفولشيين ، ولم يصدقه غير كوريولانس. والواقع أنه لا يوجد عالم فى مكان آخر ، على الأقل ليس بالمعنى الذى يقصده كوريولانس ، عالم يعيش فيه المرء بكامل حريته ، لا تقيده الالتزامات والتبعات. هناك مجتمعات فعل كلام أخرى وحسب ، وكل مجتمع من هذه المجتمعات يشترط قبول قيمه ومقاصده ثمنًا لعضويته. كوريولانس يدفع هذا الثمن ، حتى وإن تحرك فى الظاهر صوب الاستقلال والربوبية. فما أن دخل أنتيوم حتى قام بأداء الأفعال التى كان يزدريها فى روما. راح يبادر بالتحية: ("حفظ الله سيدى") ، ثم إنه راح يطلب مع اعتراف كامل بالموقف الذى يضعه فيه الطلب

("أرشدوني إذا سمحتم ، أين بيته ، أرجوكم؟") ، ثم إنه ينطق بكلمات الشكر (أشكرك يا سيدى ، مع السلامة"[٦] ويأتى العار الكبير عندما يأخذ الإذن بدخول بيت أوفيديس ، فهو لا يعرفه أحد ، وفى إيماءة موحية ، يكشف القناع وهو يتوقع ، بطريقته المتعالية أن يعرفه أوفيديس بمجرد الكشف عن طلعته البهية المتعالية. ولم يحدث شيء من ذلك ، ويمطره أوفيديس بالأسئلة: "ما اسمك ؟" ويزوده كوريولانس بالدليل تلو الدليل عن نفسه. وفى النهاية يتنازل ويخبره عن اسمه: " اسمى كايوس مارسيوس" [الفصل الرابع ، المشهد الرابع ، ٦٩]. فالرجل الذى كان ينبغى أن يعرفه من يريد " بقوة الطبيعة" البادية عليه يضطر الآن إلى أن يثبت هويته من خلال التعريف الشعبى الرسمى (الاسم والرتبة والرقم المسلسل) قبل أن يظهر جوهره الحقيقى.

وفى هامش كتابه أفعال الكلام يدلى سيرل بملاحظة هامة فى هذا الصدد إذ يقول: "حين يصبح المرء على قمة بعض المؤسسات الاجتماعية يستطيع أن يهتم بإصلاح القوانين الأساسية أو حتى يلقى ببعض المؤسسات الأخرى فى البحر. ولكن هل يستطيع أن يلقى بجميع المؤسسات فى البحر؟ ... لا يستطيع بطبيعة الحال أن يفعل ذلك ثم يأتى بأنماط من السلوك نصفها بأنها بشرية." (ص. ١٨٦). إن "كوريولانس" يسعى لإلقاء جميع المؤسسات فى البحر ويستغنى عنها بينما يتورط فى أنشطة تنتمى للبشر. إنه تناقض يحاول أن يجد له حلاً وسطًا حين يتصرف بما يشى بأن تعاقداته مع البشر تعاقدات عرضية مؤقتة ، وكأنه نيزك أو شهاب يمضى فى طريقه دون أن يوقفه عائق ، وفى طريقه يمر مصادفة على أمكنة يعيش فيها بشر قوام حياتهم هو التعاون فيما بينهم. ولهذا السبب نجده لا يتسق ما اسم لبشر: "كوريولانس" / لا ينطبق عليه ؛ امتنع على جميع الأسماء / إنه شيء من نسيج وحده ، لا يحتويه اسم ."[الفصل الخامس ، المشهد الأول ، ١١- ١٣] .إنه لا يريد أن يحمل اسم شيء من الأشياء التى يصنعها المجتمع ، هو شيء قد يشغل حَيِّزًا فى المجتمع لفترة وجيزة ؛ ولكنه يبقى حتى بعد زوال المجتمع وألقابه. ولكن مقدرته على إنجاز هذا الموقف لا تأتى إليه بسلطة يمنحها له المجتمع الفولشى. إنه قد يقف " كأنه

رجل صنع نفسه بنفسه / ولا يجد له ندًا ." ولكن كلمة "كأنه" تلك تشى بالضعف فى موقفه ، تشى بالوهم المتجذر فى هذا الموقف ، والوهم فى أن الرجل يمكنه أن يصبح رجلاً وهو يعيش وحده بين الناس.

إنه وهم كوريولانس على أية حال ، وهو وهم لا يقل واقعية فى نتائجه عن أوهام المجتمع؛ وحتى لو كان الوحيد الذى يحيا بهذا الوهم ، فإنه لم يزل خاضعًا لقوانينه وعقوباته. ففى النهاية ثمة قاعدة واحدة: الكلمة التى يعطيها كوريولانس هى القانون ؛ وهذا القانون لا يعترف بسلطة أخرى ، ولا يقر بأية التزامات لم يشترطها [إليكم عنى ... الزوجة ، الأم ، الابن"] : لا تنفع معه المناشدات والتوسلات ، صلب لا يلين ، أو ، حين نستخدم كلمة أطلقت على كوريولانس أكثر من مرة ، "مطلق لا يقيده دستور" حين تدور عجلته ويبدأ فى الحركة يصبح كالآلة لا يوقفه شىء.

والنتيجة أنه عندما يقف كوريلانس ذاته فى طريق نفسه فلا ينال إلا الدمار. كلمته هى التى تدينه، وهى تدينه؛ لأنه قد تعهد بولائه لها والبقاء مخلصًا لها دون شىء آخر. لقد صنع من الحفاظ على وعده والإبقاء على كلمته دينًا يدين به ، ولولا ذلك لما كان وصف أوفيديس لخلفه وعده " خيانة عظمى "بخيانته أفسد عليك خطتك ... / أخلف وعده وحاد عن قراره / مثل حزمة من حرير فاسد" [الفصل الخامس ، المشهد السادس ، ٩٥- ٩٦] إنه يحاكم الآن بتهمة ، بتهمة كونه إنسانًا ؛ لقد أصغى إلى أمه وزوجته وابنه ؛ ولكنها رغبته منذ البداية ؛ أن يقف مقطوع الصلة بروابط البشر ، فهل يستطيع الآن أن يقر بها دون أن يدفع الثمن ، دون أن ينال عقوبة الإيمان بفكرة مجردة - الذات المستقلة استقلالاً تامًا - حلت محل الروابط البشرية. ورغم ذلك نجده فى اللحظة ذاتها التى يدفع فيها الثمن وينال العقوبة يقر كوريولانس بأن هذه الفكرة المجردة وهم. إن مجتمع فعل الكلام يعيده إليه بوصفه شيئًا من صنعه دون مفر ، ذلك حين يظهر كوريولانس أقوى الأدلة الممكنة على أنه ليس إلهًا ولا هو آلة. إنه يموت.

إنه دليل غـابت عنه دلالتـه دائمًـا. وعكس بعض أبطال شكسـبـيـر ، لا يتـعلم كوريولانس شيئًا حتى قبيل موته ، حتى عندما يتكشف "عالمه الآخر" عن وهم لا أساس لـه من الواقـع ، لا يجد غضـاضـة فى أن يدافع مرة أخرى عن المبـدأ الأول الذى يؤمن به. "وحـدى فـعلت." وقـد جـاء التـعليق الأخـيـر على هذا المبـدأ ، وعلى كل زعم من مزاعمه فى الاستقلال ، فى الكلمات الأخيرة فى المسرحية: "إنه يستحق منا ذكرى نبيلة." والمفارقة الساخرة هنا قاسية جدًا. فالرجل الذى ازدرى كلمات المجتمع ("أنتم يا زمرة من كلاب وضيعة أمقت حتى أصواتكم") . إلى حد ازدراء أسمائه، الآن يعتمد على تلك الكلمات (وعلى تلك الأصوات) من أجل الحياة الوحيدة التى ستبقى له بعد موته (الذكرى) .

ما الذى لا نفعله بنظرية فعل الكلام؟

أود أن أوضح هنا مـا الذى أزعـمـه ومـا الذى لا أزعـمـه من خـلال هذا التـحليل لمسرحية كوريولانس. أنا لا أزعم أنه تحليل شامل كامل ، ولا أرى أيضًا أن ما يطرحه جديد كل الجدة. ولكنى أزعم أنه لا يـخدع القارئ ، وأعنى بذلك أن مراحل المناقشة فيه تخضع لتسلسل منطقى مقبول دون الخروج من سياق تحديدات وصفات نظرية فعل الكلام. إذن عندمـا ركزنا على سلوك البطل الإنشائى ، ثم الرجـوع بعد ذلك إلى التفسيرات الشاملة التى تفسر الأفعال التى يؤديها البطل أصبح فى الإمكان إنتاج قراءة للمسرحية تنطلق من نظرية فعل الكلام.

١ – من خـلال نفوره من الطلب أو نفـوره من المديح يعلن البطل اسـتـقـلاله عن الإجراءات العرفية (أو قل الشعبية) لتأكيد أهليته أو استحقاقه.

٢ – عندمـا اشـتط فى رفضـه إلقاء التـحـية أو ردها ، فإن ذلك قـد وضـعه خـارج إطار المجتمع، لقد أصبح كاملاً ، ووقف وحده.

٣ - عندما تقرر نفيه خارج البلاد لم يفعل المواطنون أكثر من التصديق على ما فعله هو نفسه عندما نفاهم ، لقد أظهر رفضه لهم ، للمجتمع ، وأظهر نيته فى الوقوف وحده ، فى صنع مجتمع يتألف منه فقط ، دولة ذات سيادة يكون هو الحاكم فيها والمحكوم . قرر أن يقطع كل صلته بكل مظاهر التأييد الخارجية ولا ينتمى إلا للقوانين التى يقرها هو . باختصار لقد قرر أن يصبح إلهًا.

٤ - وبوصفه إلهًا فهو لا يرضى بغير الإذعان لكلمته (النص المقدس). وعوده ومعتقداته قوانين لا تخضع لأية اعتبارات أخرى أو ولاءات (لا إله لكم غيرى).

٥ - عندما أخلف وعده وارتد عن عهده كان الموت من نصيبه ، وهو يذعن لسلطان الموت يقر كارهًا بضرورة الاندماج فى المجتمع الذى كان يبحث عن العزلة عنه وعن أعرافه وتقاليده. وفى النهاية ينتفى وجود الرجل الذى ادعى الاكتفاء الذاتى ، يصبح وجوده مرهونًا بكلمات الآخرين (ستكون له ذكرى نبيلة).

إن ارتياحنا لهذه القراءة نابع من أن مسرحة كوريولانس مسرحية فعل كلام فى الدرجة الأولى. وهذا يعنى أنها تطابق ما تريد النظرية أن تطرحه ، والنظرية تطرح شروط الأداء الناجح لأفعال مواضعاتية معينة والالتزامات التى يلتزم بها المرء أو يتجنب الالتزام بها بأداء هذه الأفعال أو رفض أدائها ؛ والحق أننا رأينا أن الشخصيات فى المسرحية تتدارس هذه الأفعال ، حتى إنهم يبدون فى بعض الأحيان أشبه بالممارسين المبتدئين فى فلسفة اللغة المعيارية أو اللغة العادية. ولهذا كنا نبدو أننا نجحنا حين وضعنا مشاهد من المسرحية جنبًا إلى جنب مع تحليلاتنا للنظرية ، فالأسئلة التى تطرحها وتجيب عليها - ما الذى ينطوى عليه الطلب؟ ما الذى يفعله المرء عندما يلقى بالتحية ؟ ما الذى يمنح المرء القدرة على أن ينفى الآخرين ؟ هى الأسئلة التى يتمحور حولها الفعل.

هناك بطبيعة الحال أسئلة لم تتطرق إليها النظرية من قريب أو بعيد ، ولا يبدأ الزيف إلا عندما نحمِّل مصطلحاتها ما لا تطيق حتى تتضمن هذه الأسئلة. ومثلما

حدث مع النحو التحويلى فى السابق ، كانت نظرية فعل الكلام ضحية رغبة الناقد الأدبى فى منهج يتأسس على أرض صلبة ، أكثر صلابة مما يقدمه له نظامه الذاتى. ويتجلى سير هذه الرغبة فى مرحلتين: (١) عندما يتم تفريغ المنهج أو النظرية من المضمون حتى تضيع التمييزات التى تصنعها أو يضرب بينها وبين الوضوح حجاب. (٢) كل ما يتبقى مجموعة من المصطلحات وإطار فارغ ، يتحول إلى مجاز. كان أوضح مثال على هذه المعالجة هو ولفاجانج أيزر Wolfgang Iser(٧) ، الذى يبدأ بتفسير مصطلح " أدائى performative " على نحو مجازى ظنًا منه أنه يعنى هذا الجزء من القول الذى ينتج شيئًا ما فى مقابل ذلك الجزء (الخبرى) من القول الذى يؤكد على شىء ما ؛ فالقوة الإنشائية حسب تفسيره ، تشير إلى " صفة الإنتاجية " (ص. ١١). ولكن الشىء الوحيد الذى تنتجه الأفعال الأدائية أو الإنشائية هو إقرار من قبل سامع ما بأن الإجراءات المكونة لفعل ما قد وضعت موضع التنفيذ: فالقوة الإنشائية ليست شيئًا يمارسه فعل إنشائى ولكنه شىء يمتلكه العقل الإنشائى (بفضل إنجازه الصحيح) ؛ إنه يشير إلى الطريقة التى يفهم بها القول (وعد ، أمر ، طلب) من قبل شخص ما يعرف الإجراءات المنشئة ودلالاتها. وإنه لمن الخطأ حقًا أن نظن أن الفعل الإنشائى بوصفه منتجا لمعنى يعنى أنه يخلقه. والحق أن المعنى الذى ينتجه الفعل (الكلمة الأفضل هى يقدمه ، مثلما: يقدم التحية) يسبقه فى الوجود حتمًا ، أو بعبارة أخرى ترى نظرية فعل الكلام أن المعنى يسبق القول.

كان ارتباك أيزر فى أنه جعل الخطأ الواحد لا يؤدى إلى خطأ آخر فحسب ، بل يصنعه بالضرورة. ففكرة الإنتاجية ، ما إن أنتجها (من لا شىء كما هو معروف) حتى أصبحت تحكم مناقشته كلها. فهو يقول إن الأدب " يحاكى فعل الكلام الإنشائى ، ولكن ما يقال لا ينتج ما قُصد." (ص. ١٢). وأتصور أن أيزر يريد أن يقول إن الأفعال الإنشائية فى الأدب لا تسفر عن نتائجها المعتادة (وهو موقف يؤمن به أوستن أيمانًا قويًا) ، ولكن هذا يختلف عن قولنا إن الأفعال الإنشائية فى الأدب لا تنتج ما تنتجه فى الخطاب اليومى أو الجاد ، لأن كل ما تنتجه الأفعال الإنشائية

فى كلا السياقين هو الإقرار بأنه قد تم إنتاجها. فإذا كان أيزر يبحث عن قاعدة ينطلق منها للتمييز بين اللغة الأدبية واللغة العادية فلن يجدها هنا. ولن يجدها حيث يلتمسها بعد ذلك ، فى المواضعات وإمكانية "إعادة تنظيمها": "يرى أوستن أن الخطاب الأدبى عقيم ولا طائل من وارئه؛ لأنه لا يستطيع استحضار الأعراف والإجراءات المقبولة" (ص. ١٣). ولكن أوستن يقصد تحديداً أن الأعراف والإجراءات قد تم استحضارها ، لكن ليس هناك من يتلقاها (فليس هناك من يتلقى الأمر ولا من يسمع السؤال). والحق أنه لو لم يتم استحضار الإجراءات المواضعاتية لكان الذى بين أيدينا لغواً من اللغو وليس كلاماً. فإذا كان ثمة تمييز بين الخطاب الأدبى والخطاب اللاأدبى فإنه ليس تمييزاً بين الأفعال الإنشائية وأى نوع آخر من الأفعال ، ولكنه تمييز بين أفعال إنشائية فى استخدامات متناقضة. وبالمنطق نفسه لا يقال: إن الأعراف (القواعد) التى تحدد هوية تلك الأفعال توجد فى لون من الخطاب وغائبة (أو لم يتم استحضارها) فى لون آخر؛ لأن الإجراءات هى التى تحقق وجود كل خطاب ، وأى تمييز قد يريد المرء أن يستنتجه ينبغى أن يستنتجه على مستوى من التعميم دون المستوى الذى تعمل من خلاله. إن "أيزر" يتجنب هذا الفهم؛ لأنه يقع بين معنيين لكلمة " عرف ": المعنى الأضيق الذى يقول إن الأفعال الإنشائية أفعال تكوينية وليست تنظيمية ، والمعنى الأوسع (المعادل تقريباً لـ "الممارسة المقبولة") يستخدمه نقاد الأدب عند الحديث عن أعراف السرد. وهذا الالتباس مهم فى رأى أيزر (وأنا لا أنسب له مقصداً هنا)؛ لأنه يريد أن يؤكد على التشابه بين انتهاك أعراف فعل الكلام وانتهاك أعراف الأدب أو المجتمع. بيد أن التشابه لن يستمر طويلاً ؛ لأن الانتهاك يصل فى بعض الحالات إلى درجة اللاأداء ، وفى حالات أخرى يُستبدل العرف (الذى يصبح تنويعاً على النشاط ، وليس مساهماً فى إنشائه) أو يتم تغييره.

إذن يستطيع "أيزر" أن يسوق حججه بالطريقة التى يراها لأن المصطلحات الأساسية التى تنطلق منها هذه الحجج تقوم على التحايل والمراوغة وليس بسبب شىء آخر. إن هذه الاصطلاحات تُستغل لتحايل ينطلق منها فى اتجاه واحد يبتعد كثيراً

عن الدقة التي يوفرها تعريف النظرية ؛ وفي اتجاه الإفلات المجازي الذي يتيح له أن يقول أي شيء يريد ، وتكون النتيجة أن الألفاظ التي يستخدمها لا تمت للنظرية بصلة على الإطلاق. وهذا ما يجعل أداء "أيزر" ، وهذا متناقض ظاهريًا ، أقل إثارة للقلق مما لو كان سلك طريقًا آخر. إن العلاقة بين ما يصرح به وبين هموم النظرية علاقة واهية تجعل من يتابعه يضطر إلى إهماله في النهاية. وليس هذا حال ريتشارد أوهمان الذي نعده دارسًا مسئولاً وخبيرًا بموضوعه ويحترم النظريات التي ينطلق منها. أما بخصوص نظرية فعل الكلام فأظن أنه مرتبك بشأنها. وفي وسعنا أن نضع أيدينا على مواطن ارتباكه في تحليلاته من خلال استخدامه لكلمة واحدة وهي الملاءمة felicity وهاكم على سبيل المثال ما اضطر إلى قوله عن مسرحية الملك لير: "إن الملك "لير" يقيس أرضه بطريقة هندسية بمجاهرة بناته بحبه. فعدم الملاءمة الواضح في أفعاله يتسق مع فهم الخطأ في فهم الطبيعة الإنسانية الذي يعتنقه هذا الرجل المسن."[٨] من الواضح أن أوهمان هنا يعتقد أنه يطرح حكمًا يتأسس على فعل الكلام ولكنه لا يفعل ذلك في واقع الأمر. فمقياس الملاءمة أو شروطها له علاقة بتنفيذ الإجراءات المواضعاتية ؛ لأن الفعل لا يكون صالحًا إلا إذا وافق شروطًا معينة: يجب أن يؤديه الرجل المناسب (فالجندي لا يعطي أمرًا للجنرال) ؛ و يجب أن يكون هذا الفعل ممكنًا (فالمرء لا يعد أن يفعل شيئًا في الأمس) ؛ إلى آخر هذه الشروط والأحوال. وأعتقد أن ما فعله لير (يمكن أن نسميه فعل تقسيم) مستوف لجميع الشروط الملائمة ، أي أن الفعل ، وطبقًا للنظرية ، يقابل جميع الأحوال الصالحة تمام المقابلة ، وهذا يعني أيضًا أن هناك إجراءً ، وهو يضع هذا الإجراء موضع التنفيذ ، وهو أيضًا الشخص المناسب لهذا الفعل وليس أحد سواه. بل الواقع أنه الشخص الوحيد الذي يستطيع أن يفعل ذلك. ما الذي يعنيه أوهمان إذن بقوله إن هذا الفعل لا يطابق الأحوال الصالحة؟ قد نتفق معه على أن الفعل قد انتهى نهاية سيئة (والحق أنه انتهى نهاية سيئة) ولكن هذا لا ينفي أن أداءه كان جيدًا ومناسبًا. وكما يقول أوستن (ومثله في ذلك مثل النصيحة التي يصبح نبذها خيرًا من اتباعها) ، " إن صلاح الفعل أو موافقته للأحوال لا يعفيه من النقد"[٩].

وقد تتضح القضية أكثر حين نعرض لمقال آخر من مقالات أوهمان.(*) فهو يتناول بالمناقشة مشهداً من مسرحية "الميجور باربارا" Major Barbara (**) حيث نجد اللورد "ساكسمندهام" (بودجر المقطر) يعد بأن يساهم بخمسة آلاف جنيه لجيش الإنقاذ إذا تطوع خمسة من الوجهاء كل منهم بألف جنيه ، وقد وعد أندرشافت بالمساعدة مما سبب سعادة للمسز بينز وذعراً لباربارا. يقول أوهمان مُعَلِّقًا:

> **إن شخصية الواعد الأخلاقية ومقاصده تعتمد على موافقة وعده للأحوال، وتحدد فى الواقع ما إذا كانت باربارا ستشارك فيه - أى توافق على قبول الهبة وبهذا يكتمل الوعد. وهذا لا صلة له بالمسز بينز كما هو واضح ... إن المفارقة الدرامية هنا تكمن فى التضارب فى فعل أندرشافت - ملائم للمسز بينز وملائم له على ما يبدو وليس على سبيل التأكيد ؛ وليس صالحًا بالنسبة لباربارا. (ص، ٨٧).**

ومن ناحية ثانية يحول ذلك بيننا وبين فهم التمييز (الذى يمنح النظرية قوتها) بين نوعين مختلفين من الملاءمة. فوعد أندرشافت مكتمل طالما كانت نيته فى إنجازه شيئًا مسلمًا به. وهذا ما يميز الأفعال العرفية عن غيرها ؛ إن أداءها يتم بتنفيذ الإجراءات المتفق عليها سلفًا على اعتبار أنه التنفيذ المناسب لها. إن باربارا لا تحتاج إلى أن تقبل الهبة حتى يكتمل الوعد ؛ فهو مكتمل طالما كان الجميع يدركون أنه وعد. وقد كانت الكلمة التى تعبر عن هذا الإدراك هى " فهم " (" آه ، هذا ما يريد أن يفعله إذن"): إن ما يتحدث عنه أوهمان هو رد فعل ، وهو رد فعل على فعل قد تم أداؤه فعلاً وطابق الأحوال الصالحة. ولو كان غير ذلك لكان الفعل مستحيلاً. لقد كان أقوى دليل على تمام وعد أندرشافت هو تراجع باربارا عنه. (إن دعوى نكث الوعد لا يمكن

(*) ننصح القارئ - من أجل فهم أنجع لبقية المقال - الرجوع إلى مقال أوهمان ، "Speech, literature and the Space Between" New literary Histary, 4 (1972) . 53 . (المترجم)

(**) مسرحية كتبها برنارد شو. (المترجم)

إقامتها إلا إذا كان الوعد مكتمل الشروط ، أما إذا كان الوعد لا يوافق الشروط فإن الدعوى عندئذ تسقط.)

فى المثالين كليهما يفعل أوهمان الشىء نفسه: يتحول عن الأفعال الإنشائية إلى النتائج الغائية ويحاول أن يحصر الثانية فى الأحوال الصالحة للأولى. أضف إلى ذلك أن هذا الارتباك هو مسألة مبدأ كما يصرح هو نفسه فى مقال آخر حيث يقول إن مفهوم الملاءمة مفهوم اجتماعى دون ريب. "فالفعل الملائم هو الفعل الذى ' يقتضى' ، فعل يستقى شرعيته من الإقرار بها من قبل جميع المشاركين فيه والمتأثرين به ، هو الفعل الذى يغير أداؤه ، ولو على نحو خفيف ، الروابط الاجتماعية بين الناس"[10]. ولكن مفهوم الملاءمة فى نظرية فعل الكلام ليس مفهومًا اجتماعيًا وإنما هو مفهوم مواضعاتى ؛ فنطاق كلمة ' يقتضى' كما يستخدمها أوهمان أوسع بكثير مما تسمح به نظرية الأفعال الإنشائية ؛ لأنه حسب معياره لا يعتبر الفعل ملائمًا حتى يخضع جميع المشاركين فيه لسلسلة من المتابعات والمقابلات لرصد سلوكهم ، وقد يكون من الضرورى أيضًا أن يخضع المتكلم وسامعوه لعلاج نفسى للوقوف على مقاصدهم الحقيقية واستجاباتهم. ولكن لنا أن نلجأ للمواضعات حتى ننجز التعبير اللفظى للناس دون استنفاد الوقت والجهد (وهى أمور لا تنتهى) فى فحص كل شىء. لا يكون مفهوم الملاءمة اجتماعيًا إلا فى حدوده الضيقة بصلته بالشروط التى حددها المجتمع، وليس بالمعنى الأوسع الذى يقول إننا يجب أن ننتظر الظروف الاجتماعية حتى تظهر قبل أن نؤكده.

بالإضافة إلى ذلك عندما يقول أوهمان: "لن أقول لك باطمئنان: 'هـذا فيـبى'[*] إلا إذا كنت مطمئنًا إلى أن درايتى بأصناف الطـيور أكـثر من درايتـك بهـا ." (ص. ١٣٠) فإن حالته تدل على الثقة التى قد يحملها المرء لفعل (الإسناد) وليس على قضية الأداء من عدمه. (والحق أن جميع الظروف التى تجعلنى أقول ذلك لك متوفرة بصرف النظر عن درايتى : مثلا ، طلبت منى أن أقوم على حراسة طيور

(*) الفيبى طائر أمريكى خاطف للذباب. (المترجم)

الفيبى) . فحالما يتم أداء الفعل الإنشائى فإن الباب يفتح أمامك لجميع أنواع الأسئلة والاعتراضات - ما الذى أعطاك الحق فى أن تقول ذلك؟ هل تريدنى حقًا أن أفعل ذلك؟ لم تكن مضطرًا إلى أن تصدر أمرًا ، كنت تستطيع أن تطلب فقط ؛ لم يكن لك أن تعد بما قد لا تستطيع أن تفى به - ولكن قدرتك على تصور تلك الاعتراضات مرهونة بتنفيذ الإجراءات المناسبة وكون الفهم أصبح مضمونًا. وكما يقول أوهمان: "إذا كانت تأخيرات ستة أشهر هى إجرائى القياسى الفاعل ، فإنى لا أستطيع أن أن أعتذر عن أى منها بملاءمة كافية" (ص. ١٣١). ولكن المرء يعتذر عندما ينتج تعبيرًا يحسب فى هذه الحالة على أنه تعبير عن الندم. فقد لا تقبل اعتذارى وقد تكون حذرًا من أن أعده ضمانًا لسلوكى المستقبلى، ولكنك ستكون قادرًا على أن تفعل هذه وأشياء أخرى فقط لأنى قدمت الاعتذار بالفعل. (إنك لا تقول فشلت فى الاعتذار؛ لأنه لم يقبل اعتذارى ، ولكنك تقول اعتذرت ولم يقبل اعتذارى) .

أهم ما فى أخطاء أوهمان أنها ملبسة وجذابة دائمًا ؛ أى أنها تمت فى مسعى منه لمط النظرية حتى تتسع لما نريد أن نفعله: مثل الحديث عن سلاسل الأحداث التى تحركها الأفعال الإنشائية وغيرها ، والتمييز فى مواقف درامية بين الآثار المختلفة التى يخلفها أداء فعل معين ، والتفكير فى الأسباب التى تجعل الطلب أو الأمر أو التحذير لا ينتج ما يرجوه منه المتكلم. إن نظرية فعل الكلام تستطيع أن تعبر عن هذه الأمور - إنها نتائج غائية - ولكنها لا تستطيع تحليلها أو تفسيرها لأنها تقع خارج قدرتها المعلنة. إن النتائج الإنشائية نتائج مواضعاتية ؛ إنها تحدث بسهولة بفضل وجود متكلمين وسامعين أعضاء فى الجماعة نفسها ومن ثم مشاركين فى الاتفاقات نفسها حول الإجراءات المحدودة والمنظمة لما يعد الأداء لأية أفعال. من ناحية أخرى نجد أن الآثار الغائية طارئة وغير متوقعة ولا يمكن التنبؤ بها لأنه ما من سبيل إلى معرفة ما الذى يعمل على إتمامها على وجه الدقة. وليس هذا معناه أننا لا نستطيع تقديرها بالحساب ، ولكن معناه أن الحساب سيكون طبيعيًا وليس مواضعاتيًا. يقول "أوستن" فى هذه النقطة: "لأنه لا شك أن أى فعل غائى عرضة لأن يُنجز ،

فى ظـروف خاصــة بدرجة كافيــة ، بنطــق ، بحســاب أو بدون حســاب ، أى تعبــير أيا كان". (ص. ١٠٩).

ومن الواضح أن هذا لا يعنى أن النتائج الغائية لا تحدث أو أننا لا ينبغى أن نأبه بهـا عندمـا نمارس النقـد الأدبى، ولكن مـعناه أن نظرية فـعل الكلام فـى وسـعـهـا أن تسعفنا فى التعامل مع هذه النتائج الغائية ، بصرف النظر عن من يخبرنا بأنه ليس فى مقدورالنظرية تناول مثل هذه الأمور. وإذا حملنا النظرية ما لا تطيق وطلبنا منها أن تفعل ما لا تستطيع فسوف ينتهى بنا الأمر إلى أن نسلب منها القدرة على فعــل ما تستطيع. وما تستطيع أن تفعله النظرية هو أنها تخبرنا عن المواضعاتى وغير المواضعاتى وتقدم لنا تحليلات للأداءات المواضعاتية. ولكن إذا تجاهلنا التمييز بين العرفى والعرضى ونسمى كل فعل نصادفه فعلا إنشائيًا أو نتائج فعل إنشائى فسوف تفقد المصطلحات التى نستخدمها قوتها الأساسية؛ لن تخبرنا عن شىء ، أو ، وهــذا لا يختلف كثيرًا ، سوف تخبرنا عن أى شىء.

إن أوهمان يغازل هذا الخطر عندما يسلم بأن أى فعل يظهر فى جملة هو اسم لفعل إنشائى. (وهذه نتيجة حتمية لاعتقاده أن تصنيف الأفعال الإنشائية هو تصنيف للأفعال ؛ ومن أجل تفنيد مقنع لوجهة النظر هذه انظر كتاب "سيرل" الجديد: تصنيف الأفعال الإنشائية Classicfications of Illocutionary Acts) . ومن ضمن القوائم التى أوردها للأفعال الإنشائية نجد: "يرثى ،" يبتهج،" " يفترض،" " يتمنى،" (كأن تقول: "أتمنى لك عمرًا مديدًا") وليس من هذه الأفعال ما يعتبر فعلاً إنشائيًا رغم جواز استخدامها فى جمل تتمتع بقوة إنشائية. فإذا قلت: "أنا أبتهـج لسـعادتك" ، فأنا لا أقوم بأداء فعل الابتهاج. أنا أعبر فقط عن مشاعرى. وإذا قلت: "أتمنى لك عمرًا مديدًا ." فأنا لا أصنع أمنية ولكنى أعبر عن حسن نية. وإذا قلت: "أظن أن السماء تمطر،" فإنى لا أصنع ظنًا ولكنى أعبر عن ظن . وفى كل حالة من هذه الحالات (وفى حالة الفعل " يرثى ") نجد أن الفعل ليس إنشائيًا لأن الفعل الذى يؤديه يمثل حركة تحدث فى الذهن أو القلب دون أن يقتضى استحضار الإجراءات المحددة سلفًا من أجل حدوثه. وهنا نجد مثالاً آخر على إساءة استخدام نظرية فعل الكلام ثم رد ذلك

إلى أوجه قصور فيها: فمثلما تعجز عن ادعاء أية معرفة عما يحدث بعد أداء فعل إنشائى ، فإنها تلزم الصمت بشأن (وقد نقول إن العالم كله مواضعاتى) ما يسبق الفعل. ولا ريب أن ثمة أموراً يتصدى لها الناقد الأدبى ، ولكنها أمور تقع ضمن منطقة علم البلاغة (فن الإقناع ، فن غنائى) وعلم النفس. إن نظرية فعل الكلام لا تخبرنا بشىء فيما يتعلق بهذين العلمين. وهى لا تخبرنا كذلك عما ينطوى حكى قصة.

وفى مثال آخر على محاولة أوهمان مط النظرية لتتجاوز قالبها ولا تحقق منفعتها ، يبتدع ما يسميه: "فعل الكلام العام ، الخاص بحكى قصة" (١١) ويخوض فى الحديث عن مواضعات السرد التى تشمل شرط "أن يعرف الحاكى؛ لأنه اخترع ، جميع الحقائق وجميع الجمل التى تحتوى عليها تلك القصة." والتى تشمل أيضاً القاعدة التى تقول إن الراوى يصادق دائماً على العالم التخييلى للقصة؛ لأن مدتها الزمنية ، وهذا أيضاً أمر مواضعاتى ، لا تعترف أنها تخييل. " (صفحتا ٢٥١، ٢٤٧). ولكن حتى إذا كانت هذه قواعد فإنها قواعد تنظيمية ، أى أنها قواعد مفروضة على شكل من السلوك موجود سلفاً. فى وسع المرء أن يغيرها أو ينحرف عنها أو حتى يتجاهلها ولا يقال إنه تخلى عن تورطه فى ذلك السلوك. من ناحية أخرى نجد أن قواعد فعل الكلام قواعد تكوينية ، فهى لا تنظم السلوك ولكنها تحصى الإجراءات التى تحدده. فإذا أنت مارست الحكى القصصى الإبداعى فقد تحصل فى النهاية على مجموعة قصصية. أما إذا مارست بذل الوعد على طريقة الإبداع فلن يفهم الناس وعودك. وهذا لا ينفى وجود أعراف للحكى (الكثير منها مقصور على القصة ورغم ذلك ملائم على نحو مشوش) ، ولكنها أعراف لا تتفق تماماً مع الأفعال الإنشائية التى وصفتها نظرية فعل الكلام.

ربما كانت أكثر تحريفات "أوهمان" للنظرية إزعاجاً هو الذى يتصل بمسألة الأسلوب التى أثيرت كثيراً. فهو يعتقد أنه فى " التمييز بين المعنى المنَشَّط والفعل الإنشائى الكامل يكَوِّن لدينا هذا النوع من الانقسام المطلوب لوجود الأسلوب" (١٢). والواقع أن الأسلوب لا يمكن أن يوجد إلا فى تعارض مزدوج أو مع المضمون

أو المعنى. وفى وصف أوهمان يتماهى المعنى مع الفعل الكلامى، أى أن فعل النطق بشىء ما يتماثل مع معنى وإحالة. ويمكن للمرء أن يضيف إلى هذا المعنى الأساسى قوة إنشائية مثلما يضيف ظرف درجة(*) للجملة أو مثلما يضيف بعض التوابل لقطعة من اللحم: " فمؤشر أو مؤشرات القوة الإنشائية ترسخ المعنى فى تيار التفاعل الاجتماعى ، إنها هى التى تجعل الكلام يترسخ ، وهذا يوحى بأن "المعنى" يوجد بمعزل عن تطبيق القوة الإنشائية وسابق عليه ، وأن فعل الكلام التام يتكون من نواة من قيمة دلالية خالصة. ولكن ، مثلما يوضح سيرل ، الأفعال الإخبارية لا تحدث وحدها ؛[١٣] أى أنك لا تنطلق من الخبر إلى الفعل ، بل من الفعل إلى الخبر الذى لا نفهمه لو أن الفعل لم يتم إطلاقه على نحوه الصحيح. يقول أوهمان : قد يعين المتكلم أكثر من قوة إنشائية مختلفة للمعنى الواحد" (ص. ١٨) ، ولكن ما يستطيع أن يفعله السامع فى الواقع هو أنه يؤدى أفعالا إنشائية مختلفة مع الجملة الواحدة. ويقع الخطأ حين نعتقد أن الجملة دون قوة إنشائية هى " معنى غير منَشَّط" ، على العكس: إنها مجرد سلسلة من الأصوات الضوضائية ، رسالة دون مضمون أكثر منها قائمة من الكلمات. وإذا لم تفهم هذا الكلام بالبديهة فما عليك إلا أن تحاول أن تنطق جملة دون أن تجعلها توكيدية ، سؤلاً ، أمراً ، إلخ ، وحاول بعد ذلك أن تبحث عن معنى تحصل عليه بمعزل عن فعل كلام أو غيره قد تغلغل فيه فعلاً.

ولا ريب أن الأفعال الإنشائية التى تسهم فى جملة تسهم أيضًا فى شىء آخر، ألا وهو الإسناد (الإخبار). فجملة مثل " أنا سوف أرحل." قد تصبح ، فى ظروف مختلفة وعدًا أو تهديدًا أو تحديًا أو نبوءة ، وفى كل واحدة من هذه الأنشطة الإنشائية ستطرح قضية الرحيل. على أنه من الخطأ أن نستنتج أن هذا الطرح للقضية هو المعنى الأساس لهذه الأفعال ، وأن مؤشرات القوة الإنشائية تمثل " خيارات أسلوبية فى وسع المتكلم بالإنجليزية أن يصنعها فى نطقه بالمعنى." (ص. ١١٩) ؛ لأنه كما يشرح سيرل: " لا يستطيع المرء أن يطرح سؤالاً دون أن يطرحه فى شكل ما ؛

(*) ظرف يدل على درجة النعت أو الحال أو ظرف الكيفية مثل too , so, very, rather, (انظر ص. ١٣٥ معجم علم اللغة النظرى للدكتور محمد على الخولى ، مكتبة لبنان ، ١٩٨٢) (المترجم)

استفهام ، توكيد أو وعد ، إلخ. ... وهذا من شأنه أن يعكس حقيقة أن الإخبار ليس فعلاً يمكن أن يحدث بمفرده " (ص. ١٤٢) ويمكننا أن نشرح ذلك بطريقة أخرى ونقول: إن الإخبار والنطق بالعبارة الخبرية ليست أفعالاً منعزلة ؛ إنها شرائح من الفعل الإنشائى ، وكما هو الحال فى التعامل مع الفطيرة ، لا يمكن أن نُجَزِّئَها ولا حتى أن نقول إنها عرضة للتجزئة ، حتى ينضج الفعل الإنشائى. فإذا قلت لك " بخصوص رحيلى ... " فإنك لن تفكر وعلى نحو توقعى فى الخبر دون أن تصبه فى صيغة إنشائية أو أكثر. والواقع أن "أوهمان"، ورغبة منه فى الاتساق ، كان عليه أن يُطَوِّعَ مصطلحاته ليطابق المعنى بالقوة الإنشائية ، والأسلوب بالمضمون الإخبارى أو الإسنادى؛ لأن التمييز بين المعنى والأسلوب هو دائمًا تمييز بين الجوهرى واللاجوهرى (وبصيغة متطرفة غير الضرورى). باختصار ، فكرة الأسلوب الإنشائى لا معنى لها إلا إذا حسبنا الوصف التحليلى لفعل الكلام وصفًا تاريخيًا. وأيًا كان الأسلوب (وهى قضية لن أتورط فيها) ، فإنه يختلف كثيرًا عن القوة الإنشائية.

ولكن دعونا نفترض ولمصلحة المناقشة أننا نستطيع أن نتحدث عن "الأسلوب الإنشائى" كما يريدنا أوهمان أن نفعل. كيف لنا أن نبدأ ؟ يبدو لنا من تحليلات أوهمان أننا سنبدأ بإحصاء وقوع الأفعال الإنشائية المختلفة فى مساحة من نص ما ، ثم انطلاقًا من هذا الدليل نخرج بالاستنتاجات حول مؤلف ما أو شخصياته. المشكلة تصبح أن هذا الدليل لا يقبل التأويل ، بل وبعبارات أكثر حدة ، نقول إن هذا الدليل يقبل التأويل على أى وجه نشاء. ولنفترض أن شخصًا ما فى رواية ما لا يمل من طرح أسئلة ، فماذا يعنى هذا ؟ الواقع أن الأمر يصبح رهنًا للاحتمالات ، قد يعنى أن هذا الشخص قد تم تضليله ولا يعرف كيف يتصرف فى موقف ما ! وقد يعنى أنه كان يختبر الذين يقابلهم فى كل مرة، وقد يعنى أنه كان يريد أن يجعل الناس يشعرون بالعصبية والقلق ويضعهم فى موضع الدفاع عن النفس ، وقد يعنى ببساطة أن ثمة أمورًا لم يكن يعرفها. والواقع أن النظر فى السياق من شأنه أن يجلو الغموض فى حالة محددة ، ولكن كلما كان السياق أكثر حضورًا يصبح من الصعب أن نعزو المعنى

إلى حدوث الأسئلة أو أى فعل إنشائى آخر. وهذا يعنى أنه ليس هناك علاقة منتظمة بين فعل إنشائى معين والمعنى المقرر الذى لا يحتاج لحدوث هذا الفعل فى سياق آخر. ليس هناك طريقة مقننة لإتمام جملة من هذا النوع ، فالرجل الذى يؤدى على نحو مميز فعلا ما سوف يشير بذلك إلى شيء. ... من ناحية أخرى ، لو أن شخصية أو مؤلفًا يتحدث باستمرار عن الأفعال التى يؤديها أو لا يؤديها ، ويناقش شروط أدائها الناجح والالتزامات التى تتطلبها (إذا كان التساؤل بوصفه فعل أصبح موضوعًا للمناقشة فى الرواية) ، إذن فإن التحليل القائم على فعل الكلام سوف يسعفنا فى فهم ما يفعله لأن ما يفعله هو ما يفعله تحليل فعل الكلام. الأسلوب الإنشائى مفهوم لا صلة له بأى شيء وسيكون دائمًا مفهومًا إحصائيًا فحسب (إلا إذا منح دلالة متعسفة) ، ولكن السلوك الإنشائى فكرة نستطيع أن نتعاون معها لأنها فيما تفعله تتفق مع نظرية فعل الكلام.

لقد أطلت الحديث فى هذه النقطة؛ لأنى أعتقد أنه بإساءة تصورها فإن أوهمان يقلب الفهم الأساس لفلاسفة فعل الكلام رأسًا على عقب ، أو هو بالضبط ينقض ما أنجزوه. ففى كتابه "كيف ننجز أفعالاً بالاقوال" ، يبدأ أوستن بتمييز بين الأساليب الخبرية – وهى الأقوال التى تحتمل الصدق أو الكذب (ص. ١) – والأساليب الأدائية – " وهى الأقوال التى ترمى بالنطق بها "إلى فعل شيء" (ص. ٦). وهذا التمييز لا يصمد أمام تحليل "أوستن له": لأن خاتمة كتابه (التى هى نفسها عمل فنى يستهلك نفسه) هى اكتشاف أن الأساليب الخبرية هى أيضًا "أنشطة" وأن ما يجب أن ندرسه ليس الجملة فى صيغتها الخالصة المستقلة " ولكن نطق القول فى موقف معين " من قبل إنسان. (ص. ١٣٨) فئة الاستثناءات – إذن – تبتلع فئة ما يفترض أنه الفئة المعيارية ، والنتيجة أن اللغة الوصفية الموضوعية غير المتصلة بالمواقف والأغراض التى كانت فى العادة فى المركز من الفلسفة اللسانية تبين أنها وهم. عن طريق تشيىء الفعل الكلامى وجعله معنى يمكن تحديده بطريقة منعزلة تضاف إليه الأغراض والمقاصد الإنسانية

(فى صيغة قوى إنشائية) يعيد أوهمان هذا الوهم إلى موقعه القديم من الامتياز الوجودى [١٤] .

الواقع والتخييل

إن الامتياز الوجودى هو أحد المواقع التى تأبى الفلسفة أن تتركه خاليًا ، فلا عجب أن نجد أن نظرية تستبدل بمبدأ التحقق والتثبت فكرة صلاح الأحوال أو الشروط الملائمة تسعى إلى أن تقلل من قيمة هذه الأحوال أو الشروط. هذا أيسر ما يقوم به المثقفون مع "أوستن وسيرل" ، وهم يفعلون ذلك باستخدام نظرية فعل الكلام بغية الوصول إلى تعريفات للأدب أو التخييل. وفى مثل هذا العمل يبدءون بمحاولة لتمييز الأدب عن غيره ، أو باختصار ، ما هو معيارى. وحسب أغلب الذين تصدوا لهذه المشكلة فإن اللغة المعيارية هى تلك اللغة التى تسعى أو قل يراها المثقفون مسئولة عن العالم الواقعى. وهنا أضع أمامكم ثلاثة أمثلة على ما نقول:

> **إن الابتعاد الجمالى distance (*) للسامع أو القارئ من العناصر الجوهرية فى الخبرة الجمالية التى تذهب إليه عند استماع أو قراءة قصة خيالية على أنها قصة خيالية. ولكنه لا يكتسب هذا الابتعاد الجمالى إلا إذا كان هناك شيىء مبتعد عنه ، وهى الاستجابات العملية التى عادة ما تنشأ بسبب الاستخدام اللاتخييلى للجمل التى تتألف منها القصة. إن الاستخدام المؤقت للغة الذى يسبب المتعة الجمالية ما كان ليحدث**

(*) المقصود بهذا المصطلح هو ابتعاد القارئ عن العمل الروائى ، بمعنى وجود مسافة تفصله عن عالم الشخصيات والأحداث ، ويستخدم الاصطلاح أيضًا فى الإشارة إلى ابتعاد القصة عن السرد ، زمنيًا أو مكانيًا أو شعوريًا ، بمعنى ابتعاد الأحداث والشخصيات عن السارد أو الراوى. انظر الدكتور محمد محمد عنانى : المصطلحات الأدبية الحديثة: دراسة ومعجم ، لونجمان ، ص. ٢٢. (المترجم)

لولا الدور العملى الذى تلعبه اللغة فى مساعدتنا على الإمساك بالعالم الواقعى اليومى. [١٥] (ر. جيل R. Gale)

من الجلى أن كتابة (أو التلفظ بـ) عمل أدبى هو أداء إنشائى من نوع خاص ، مختلف منطقيًا عن الأفعال الظاهرية التى يتألف منها. فالعقد بين الكاتب والقارئ أو السامع لا يجعل الكاتب مسئولاً عن إفاداته المتعاقبة التى تصدر عنه فى الظاهر كالردود وكلمات الرثاء والوعود ، وما إلى ذلك. فكلمته ليست هى ميثاق شرفه بهذا الشكل. ولعل الشرط الوحيد الجاد للعهد الذى بين الأعمال الأدبية ومؤلفيها هو أن المؤلف لا يكتب الخيال على أنه حقيقة واقعة ... الأعمال الأدبية هى ألوان من الخطاب مع تعطيل القواعد الإنشائية العادية. وبعبارة أخرى هى أفعال دون نتائج من النوع المعتاد ، أقوال معفاة من العبء المعتاد للقيد الاجتماعى والمسئولية الاجتماعية. (را أوهمان)[١٦] .

أزعم أن ما يجعل القص الخيالى جائز الوقوع جملة من الأعراف الواقعة خارج اللغة والأعراف اللادلالية التى تحطم الصلة بين الكلمات والعالم القائم على القواعد التى أسلفنا ذكرها. وأنا أفكر هنا فى أعراف الخطاب التخييلى بوصفه جملة من الأعراف الأفقية التى تحطم أسباب الصلة القائمة على القواعد الأساسية. إنها تعطل المتطلبات الطبيعية القائمة على هذه القواعد. مثل هذه الأعراف الأفقية ليست قواعد معنى ؛ ليست جزءًا من مقدرة المتكلم. وإذن هى لا تبدل أو تغير معانى أى من الكلمات أو عناصر اللغة الأخرى. إن ما تفعله بدلاً من ذلك هو أنها تمكن المتكلم من اعتبار الالتزامات التى عادة ما تتطلبها تلك المعانى (جون سيرل)[١٧] .

لا تتفق هذه الإفادات الثلاث إلا فى القليل. فبينما يقابل سيرل وجيل الخطاب العادى أو اليومى بالتخييل، يقابله أوهمان بالأدب، وهو ما يؤيده سيرل حين يؤكد على أنه: "لأن الأدب، بعكس التخييل، هو اسم لجملة من المواقف التى تتخذها حيال مساحة من الخطاب" (ص. ٣٢٠)، فإن المرء لا يستطيع أن يصل إلى الفرق التام بين الأدبى واللاأدبى.[١٨] (وقد دافعت عن هذا الموقف فى مقالات أخرى). وأوهمان يعنى ضمنًا أن أفعال الكلام الكائنة فى الأدب والخطاب العادى تختلف من حيث النوع، فى حين أن الاختلاف عند سيرل وجيل اختلاف فى الدرجة وليس فى النوع؛ الأفعال تتشابه (وإلا كان المرء مضطرًا إلى أن يعرف مجموعة كاملة وجديدة من قواعد المعنى لكى يقرأ القص الخيالى)، ولكنها تستتبع التزامات أقل. على أية حال هذه مشاجرات عائلية تقع بين المثقفين وتخلف مساحة لا بأس بها من الاتفاق. بالنسبة لسيرل وأوهمان وجيل (وآخرين كثيرين) هناك نوعان من الخطاب: الأول يتصل اتصالاً مباشرًا وبطرق متباينة (أو وسائط متباينة) بالعالم الواقعى، والثانى ينطلق فى عمله من مسؤولية ضعيفة تجاه العالم الواقعى؛ الأول أساس وسابق، والثانى ثانوى وتابع.

ونعود مرة أخرى لصياغة أوستن الممتازة:

> **إن القول الأدائى، مثلاً، قول أجوف أو فارغ على نحو فريد إذا صدر عن ممثل على المسرح أو إذا قدمه شاعر فى قصيدة ... فاللغة فى مثل هذه الظروف لا تستخدم على نحو مفهوم وبجدية ولكن بطرائق متطفلة على الاستخدام الطبيعى، طرائق تقع تحت مذهب إضعاف اللغة أو حرمانها من قوتها الطبيعية. كل ذلك لا نناقشه الآن. إن أقوالنا الأدائية، سواء ملائمة أو غير ملائمة، يمكن فهمها على أنها منطوقة فى ظروف طبيعية [١٩].**

أما وجود أنواع متباينة من الخطأ وأن هذه الأنواع تتمايز (جزئيًا) بالالتزام الذى نزعمه عندما نستخدمها، فيبدو لى أمرًا واضحًا ولا يحتاج إلى تفصيل. ولست مقتنعًا، على أية حال، بأن أحدهما سابق على الآخر وجوديًا وهذا الافتراض هو

الذى أحب أن أتصدى له بالبحث فى عبارات مثل " الاستخدام العادى" و "الظروف الطبيعية" وسوف تتصدى مناقشتى لعبارات "سيرل"؛ لأنها تبدو لى أشمل وأكثر دقة مما قرأت.

إن كل ما يقوله سيرل ينشأ من مجاورته لفقرتين ، الأولى اقتباس من مقال نشرته النيويورك تايمز New York Times بقلم إلين شانهان ، والثانى من رواية كتبتها الآنسة إرس مردوخ:

> **واشنجتون: ١٤/ ديسمبر - أعْرَبَ اليومَ عددٌ من موظفى الحكومة الفيدرالية والولايات والمحليات عن رفضهم لاقتراح قدمه الرئيس نكسون يقضى بأن تقدم الحكومة الفيدرالية مساعدات مالية من شأنها أن تسمح لإدارات المحليات بتخفيض الضرائب على الممتلكات.**
>
> **"عشرة أيام أخرى مجيدة دون فرسان! " بهذه الكلمات خاطب نفسه الملازم الثانى أندريه تشيس هوايت الذى كلف مؤخراً بمهمة فى فرقة فرسان الملك إدوارد ، بينما كان يسير راضى النفس فى حديقة فى إحدى ضواحى" دبلن" فى أصيل مشمس من أبريل عام ألف وتسعمائة وستة عشر[٢٠] .**

الفقرة الأولى يسميها سيرل "بالجادة" والثانية يسميها "التخييلية" وهو يصر على أن يقول إنه لا يقصد بهذا التمييز استخفافًا بأحدهما: "وهذه اللغة الاصطلاحية لا أعنى بها أن كتابة رواية خيالية أو قصيدة ليست نشاطًا جادًا. فإذا قرأنا مثلاً فى رواية ما إن السماء تمطر خارج البيت ، فهذا ليس معناه أن المؤلف يقصد ما يقول حرفيًا وأن عليه أن يثبت أن المطر كان ينهمر فعلاً وقت كتابة الرواية. إنه بهذا المعنى أقصد حين أقول إن القصة الخيالية بعيدة عن الجدية" (ص. ٣٢٠- ٣٢١). وهذا هو أساس نظرية "سيرل" فى التوكيد "العادى" ، كما رأينا فى فقرة شنهان ، يكون المتكلم مسئولاً عن الطريقة التى يتصل بها أولاً بالعالم الخارجى. إنه يلزم نفسه بحقيقة

الخبر الذى أفاد عنه ؛ عليه أن يكون جاهزًا بالأدلة والحجج إذا ظهر من يشك فى هذا الخبر ؛ إنه لا يؤكد شيئًا لا يحتاج إلى توكيد بالنسبة له أو للسامع ، وهكذا ، وبالإضافة إلى ذلك نجد أن هذه القواعد أو الأحوال الصالحة تثبت ما يعد خطأ موجبًا لإقامة الدعوى فى نظر القانون . فإذا ظهر أن توكيد "شنهان" لا يستند إلى دليل أو "برهان" ، تصبح معرضة لوصف الصحفية السيئة (الصفة تتسق تمامًا مع الفعل الإنشائى الوارد هنا) وتصبح معرضة لتهمة القذف أو التشهير. ويقول "سيرل "مصرًا إن القضية هى العكس بالنسبة للآنسة "مردوخ" ، لأن قولها ليس التزامًا بالحقيقة التى يحملها الخبر الذى صرحت به "الذى يقول إن الملازم كلف بمهمة فى أصيل أحد مشمس من أبريل عام ١٩١٦ إلخ ... وبالإضافة إلى ذلك ليست مضطرة إلى تقديم الدليل على صدق ما تقول " (ص. ٣١٢-٣٢٣). إن مقياس "الجاد" و "التخييلى" يخضع للمبادئ الداخلية للنقد الخاصة بكل شكل من الخطاب ، ويكون السؤال فى كل حالة: ما الذى نعتبره خطأ ؟

إذا ثبت أن نكسون لا وجود له فالخطأ عندئذ يقع على الآنسة شنهان (وبقيتنا). ولكن إذا ثبت أن تشيس هوايت لا وجود له فإن اللوم لا يقع على الآنسة مردوخ ولا على أى أحد منا(*) .

من المعروف أن سيرل كثير الشك حتى على حساب التمييز الذى يذود عنه بين الخطاب الجاد والخطاب التخييلى. ويتبين من هذا المثال أن ما يعد خطأ فى الحياة الواقعية يمكن أن يعد خطأ أيضًا فى رواية ، وليس من الصعب أن نتذكر روايات كانت التوكيدات والأوصاف فيها مصدر إلهام الكثير من المقالات فى النيويورك تايمز. ففى بعض الروايات التاريخية مثلاً نجد كل نقطة هدفًا لأسئلة القراء والنقاد الذين يتحينون الفرص للاستفسار عن نقطة أو حادثة ويقولون: ولكن هذه الحادثة لم تجر على ذلك النحو. "وقد يرد قارئ بقوله: "ولكن عندما يحدث ما تقول فإننا نصبح أمام تاريخ

(*) حذف المترجم سطرين يتضمنان مثالاً غير دال بالنسبة للقارئ العربى. (المترجم)

وليس أمام عمل تخييلى ، ومن شأن ذلك أن يورطنا فى جدل آخر حول التمييز بين التاريخ واللاتاريخ. وهل كانت الفقرات التى نقرأها فى تاريخ هيرودت أو سالوت ، التى يدلى فيها كبار الشخصيات بالأحاديث والخطب هل كانت هذه الفقرات من التاريخ أم من القص الخيالى؟ وهل كان هيرودت وسالوت من أنصاف المؤرخين؛ لأنهم شغلوا أنفسهم بمثل هذه الممارسات؟

إن إثارة هذه الأسئلة يلقى بظلال من الشك على جدوى التمييز الذى تضطرنا إليه. وقد يعمد الذين يحرصون على التمييز إلى الإقرار بوجود ما يسمى "بالصيغ المختلطة" وهو ما يقر به "سيرل" عندما يقول: " ليست جميع الإحالات فى القص الخيالى إحالات مزعومة ، فبعضها إحالات حقيقية كما رأينا فى فقرة الآنسة مردوخ حين تشير إلى دبلن" (٣٣٠) ولكن فتح باب كهذا لا يسهل إغلاقه بعد ذلك: فالكاتب حر فى أن يستورد ما يشاء من الإشارات إلى العالم الواقعى ، ولن تجد القواعد التى تحدد ما هو مناسب وما هو ليس كذلك. إنها بالضبط هذه الحرية فى المزج والتنسيق التى تجعل تصنيف الأنواع جائزًا وعاطلاً من الإمتاع فى الآن نفسه. يقول "سيرل" إن "الأنواع التخييلية " يمكن تعريفها جزئيًا بالالتزامات اللاتخييلية التى ينطوى عليها العمل التخييلى. وهذا الاختلاف – مثلاً – بين الرواية الطبيعية والقصة الخرافية وروايات الخيال العلمى والقصص السوريالية يمكن تحديده ، جزئيًا ، بمدى التزام الكاتب بتمثيل الحقائق". (ص. ٣٣١) إن المشكلة فيما يقوله سيرل هو أن الاختلافات يمكن أن تكون هدفًا لتعديلات لا آخر لها. وكما يقول سيرل: " طالما كان الأمر يتعلق بمقبولية نظرية الوجود ، كل شىء يجوز" وهو يحاول أن يوقف هذه التحديدات باستحضار معيار يمكن تطبيقه فى إطار أى من العوالم التى يَخْلُقُها الروائيون "وطالما كان الأمر يتعلق بمقبولية نظرية الوجود ، فإن الاتساق المنطقى يصبح من الاعتبارات الحاسمة." (ص. ٣٣١) وهو يعنى بالاتساق ، الاتساق بين الأجزاء ، إلى أى حد يحترم المؤلف العقد الذى أبرمه بينه وبين قارئه. " إلى أى مدى تحطم الأعراف الأفقية للتخييل العلاقات الرأسية للخطاب الجاد." بيد أن القارئ فى وسعه أن يفسخ العقد متى يشاء ودون خسارة تذكر للمقبولية ، فى وسع القارئ بيسر (أو بغير يسر) أن يكيف نفسه ويدخل فى عقد جديد قد لا يستمر فيه أيضاً مدة أطول من سابقه.[٢١]

بعبارة أخرى – الاتساق المنطقى هو إمكانية ، ولكنه ليس قيمة مطلقة ، وهــو كفكــرة لا يساعد على تحديد أو الإحاطة بشيء.

إن سيرل فى الحقيقة يحافظ على التمييز بين الأقوال التخييلية والأقوال الجادة على حساب الأهمية الأدبية للتمييز. أى أن منزلة " عمل تخييلى" ليس لها مضمون فى النهاية ، وفى وسع المرء أن يقول فيهـا ما يقـوله سيـرل فى الأدب: لا توجـد سـمة أو مجـموعة من السمـات تشترك فـيهـا جميـع الأعمال التـخييلية ، وتكّون الشروط الضرورية والكافية التى تجعل منها عملاً تخييليًا. يقر سيرل نفسه بهذا عندما يشعر فى نهاية مقالته بأنه مضطر إلى أن يقدم تمييزًا أخيرًا: تمييزًا بين العمل التخييلى والخطاب التخييلى. والعمل التخييلى لا يحتاج إلى أن يتألف كلية من خطاب تخييلــى. " وعند هذه النقطة يتخلى عن الأمل فى عزل التخييل عن الواقـع " فالعالم الحقيـقى" أو الخطاب الجاد قد نجده فى الروايات ، والخطاب التخييلى كثيراً ما يستخدمه بعض من يعملون " فى العالم الواقعى" ، مثل الفلاسفة الذين يقولون:" فلنفترض أن رجلاً يدق على مسمار"، أو مديرى المبيعات الذين يقولون: "فلنفرض يا جماعة أنكم تلتقون بالمصادفـة مع رجل لم ير دائرة مـعارف فى حـياته..." خـلاصـة القــول الخـطاب التخيــيلى والعمل التخييلى لا يتساويان فى الامتداد الزمنى أو المكانى لأن الخطاب التخييلى فكرة دقيقة فى حين أن العمل التخييلى ليس كذلك ، ومن ثم فى وسع القارئ أن يقدم تمييـزًا يقع بين الخطاب التـخييلى والخطاب الجاد دون أن يسـاعدنا على الإجـابة عن أسـئلة مـثل: مــا الرواية أو القـصـة ؟ وكـيـف نميـزهـا عن قـائمـة من الاهتمامات التى يعوزها التنظيم؟ (٢٢) .

وحتى لو لم يفد الناقد الأدبى من هذا التمييز فإنه (أى التمييز) سيظل موجوداً. هناك ، وأظن أننا جميعًا نقول ذلك ، لون من الخطاب يتميز بتعطيل القواعد التى تزعم فى العادة أنها تفسر أفعال الكلام. والقضـية الحقيقية هى فى وضع تلك القواعد عندما لا يتم تعطيلها. ما الذى تضعه موضع التنفيذ؟ والإجابة التى نفهمها من سيرل هى أنها تعزز المسئولية تجاه الوقائع. وهذه إجابة ممتازة ودقيقة بيد أنها لم تزل تفسح مجالاً لسؤال آخر: مسئولية تجاه أية وقائع ؟ وبقدر ما يلتزم بأسبقية الخطاب

الجاد فإن سيرل ملتزم بأن يشير إلى الحقائق كما هى فى الواقع ، ولكننى أشير إلى الحقائق كما تشترطها أعراف الخطاب الجاد. أنا لا أزعم عدم وجود حقائق ، بل أثير سؤالاً حول وضعية هذه الحقائق وهل توجد خارج أعراف الخطاب؟ (التى تتماثل معها على نحو كثر أو قل) أم هى تنبع من هذه الافتراضات التى تجسدها هذه الأعراف نفسها؟ يقول سيرل: "ولكن لنفرض أن شخصًا ذا نزعة فلسفية راح يعلن أن نكسون بوصفه فاعلاً حُرًا مستقلاً يمكن نقل أفعاله أو تقييمها ، لا وجود له " وأن نظرية فاعليته " فى الواقع" كانت خرافة برجوازية (أو قل وهمًا) عن طريقها يتهرب مجتمع قمعى من المسؤولية عن جرائمه وأعماله الاستبدادية ، ستسفر نظرية كتلك عن أن أية جملة يتصل بها اسم نكسون بفعل مصدرى متعد فى صيغة الماضى (نكسون قال ، نكسون رفض ، نكسون أدان) لن تتفق مع الواقع ولن تحمل صدقًا ، وأى دليل فى سبيل إثبات وجود نسكون (شهادة ميلاد أو صورة فوتوغرافية أو شهادة على أفعاله) لا يعترف به؛ لأن القواعد التى ينطلق منها هذا الدليل أو ذاك (إجراءات الشرط) مشتقة من (أو قل تتألف من) الأسطورة ذاتها. وأمام تحد كهذا تستطيع النيورك تايمز والآنسة شنهان أن يردا بأنه فى الظروف العادية يفترض وجود الأشخاص كفاعلين مستقلين ، وأنه فى سياق هذا الافتراض يعمل الصحفيون ويحاسبون على أفعالهم. وسيكون هذا ردًا مناسبًا وقويًا، وهو رد يمكن الرد عليه أيضًا بنفى وجود "الظروف الطبييعة" جملة وتفصيلاً ، ونفى جميع الحقائق التى يستوجبها التوكيد الذى تصنعه. ولا ريب أن هذا الرفض سيفشل بيد أن الفشل سيعزز الإقناعية والاتساق المنطقى للصورة الطبيعية" ؛ لن يُتحدث عن زعم هذه الصورة بأنها " موضوعية" وكثيراً ما يوجه النقد للصحافة لعدم موضوعيتها ، فالناس ، وهذا ما يشكو منه بعضهم، يقرؤنها على أنها وهم ، بيد أن الوهم الأكبر يحدث عندما يقرأها القراء على أنها حقيقة موضوعية. وكأن معيار الحقيقة الذى نجاهد فى تبنيه معيار طبيعى وليس شيئًا من صنع البشر. إن "سيرل" يعول كثيراً على مقولة "معايير النقد الذاتية" التى تحكم التعبير. وأنا أزعم مُصرًا أن هذه المعايير معايير ذاتية حقًا ، وأن ما يعد خطأ هو من عمل عالم الخطاب الذى يتحدث المتحدث فى نطاقه دون أن يتواصل مع مسألة ما هو واقع مطلق أو خارج أو بمعزل عن عالم

خطاب. باختصار ، لا تحتاج القواعد والأعراف التى يعمل من خلالها المتكلم والسامع فى الظروف العادية ، لا تحتاج من اللغة أن تخلص للحقائق ؛ بالعكس إنها تحدد شكل ذلك الإخلاص (وهو ما يطلق عليه جيل Gale " عالم الحياة اليومية الحقيقى.") إنها تخلقه ولا تفرضه.

وقد يعيننا فى هذا الصدد أن نتذكر فكرة ب. ف. ستروسن P. F. Strawson بشأن "تابع القصة" story relative . يقول ستروسن: تأمل هذه الحالة:

> **متحدث يحكى قصة ويزعم أنها واقعية يبدؤها على النحو التالى: "كان رجل وصبى يقفان بجوار نافورة" ويمضى فى القول : تناول الرجل شربة." هل نقول: إن السامع يعلم الموضوع الذى أصبح فاعل التعبير فى الجملة الثانية؟ قد نقول إنه يعلم. إذا من ضمن سلسلة تتألف من موضوعين فإن كلمتى " الرجل the man "تسعف فى تحديد المشار إليه بالتوسل بوصف لا ينطبق إلا عليه .. وسوف أسميه تابع القصة story-relative ، أو ، اختصارًا ، تعيين التابع relative identification a ؛ لأنه تعيين متصل بسلسلة معينة من الموضوعات (سلسلة من موضوعين) وهى السلسلة من الموضوعين اللذين تم تحديدهما من قبل المتكلم... فالتعيين جاء ضمن قصة معينة يخبرها متكلم معين. إنه تعيين ضمن قصته ؛ وليس تعيينًا ضمن تاريخ (٢٣) .**

كنت أقول إن تحديد الحقائق يقع دائمًا فى نطاق قصة. على أن بعض القصص أكثر أهمية من قصص أخرى ؛ وهناك قصة نزعم أنها القصة المعيار ، وهى القصة التى تقدم نفسها على أنها حقيقة متفردة ، وتقبل عادة على هذا الأساس. وسوف تظل قصص أخرى غير معيارية هدفًا للحكى ولكنها ستظل أيضًا متهمة باللاواقعية لا لشىء إلا لأنها غير مجازة أو غير معتمدة.

إذن سيرل على حق فى تمييزه بين الخطاب الجاد والخطاب التخييلى تأسيسًا على المعايير الذاتية للنقد ، ولكنى أظن أن ذلك لا يستتبعه تمييز بين الواقعى وغير

المغرق فى الواقعية ، بالعكس ، إنه تمييز بين نسقين من أعراف الخطاب (قصتين) وهما مختلفان حتمًا لكن ليس بميزان الحقيقة والواقع. والحق أن أعراف الخطاب الجاد تنطوى على زعم أنها على صلة بالواقعى (أى بما تعنيه القصة المعيارية) ، ومن ثم فهى تأتى مسلحة بالإجراءات البرهانية (صيغ مكرورة للتخلص من الأشياء) التى تدفع الأعضاء المتحمسين للنوع للاستعداد لإقرارها. ولكن هذه الإجراءات (التى يفتقر إليها الخطاب التخييلى مما يجعله مختلفًا وليس أقل قربًا من الحقيقة) جزء من النوع ومن ثم لا يمكن أن تقدم كدليل لإثبات ولائها لواقع فوق مواضعاتى -super conventional . وقد تغمض هذه النقطة بسبب الحقيقة (وأنا لا أجفل من هذه الكلمة) القائلة بأن وهم وضعية هذا النوع بوصفه شيئًا طبيعيًّا (وليس مصطنعًا) وَهْمٌ نؤيده فى العادة " أى فى الظروف الطبيعية ". ولكن هذا لا يعنى غير أنها الأكثر شيوعًا من بين الحقائق التى عملت على تكوينها مجموعة متباينة من أعراف الخطاب. وهذا هو السبب الذى يجعلنا نمنحها الأسماء التى نمنحها لها - "عالم الواقع المعيش" ، "الظروف الطبيعية" ، "الاستخدام العادى" إلخ - وتجعل حجج سيرل مقنعة غاية الإقناع ؛ لأنه يخطابنا من داخلها ، غير أن هذه الأسماء ليست أكثر من محاولات لتثبيت شىء (أو تشيىء المجرد) ، وليس دليلاً على أنها ثابتة ، والحق أن مفهوم "الظروف الطبيعية أو العادية يجد باستمرار من يتحداه (فرويد ، ماركس ، ليفى شتراوس) ويخبرنا بأن "هذه هى حقائق الأمور .." حتى فى عالم الواقع اليومى (فى مقابل عالم الفيلسوف) حيث نجد الافتراض القائل: إن الحقائق ثابتة وتم تحديدها مرة واحدة وإلى الأبد كثيرًا ما نعترف بنسخ مختلفة لما تكون عليه هذه الحقائق. إننا عادة نحمل الآخر مسئولية ما يفعل ، "ويفعل" هذه نعرفها بمقياس الرؤية المباشرة. ولكن هذه المسئولية تضعف من ناحيتين: فمن ناحية نجد أن المشارك فى جريمة قد يثبت أنه مذنب فى جريمة قتل وإن لم يستخدم سلاحًا أو حتى رآه. والتآمر يمكن إثباته حتى فى غياب الدليل الواضح. ومن ناحية ثانية نجد أن الأفعال التى أداها شخص بعينه ، حسب طرائقنا العادية فى التفكير ، قد تجد من يسوغها "بالظروف المخففة" ، أو حتى من ينكرها؛ لأن الفاعل لم يكن مسئولاً. وقد رأينا النجاح ، ولو أنه قليل ، الذى يحققه المحامون حين يدافعون عن موكليهم بإقامة الدليل على أن الجرائم التى

ارتكبها موكلوهم تورط فيها المجتمع أيضًا. ولا شك أن مثل هذه المناقشة لم تكن مقبولة فى العادة ولكنها تحدث ، وحتى عندما تحدث فإن القضاء يحد من قوة المزاعم التى تعزز إجراءاتها.

ونذكر هنا قاضى ولاية ماساشوتس الذى أصدر حكمًا يقضى بأن النساء وحدهن يكن عرضة للمحاكمة بسبب ممارسة الدعارة ، فما كان من إحدى السيدات إلا أن فتحت ماخورًا للرجال ، وبذلك تكون قد أذعنت للواقع الذى أنشأه القانون وتحدته فى الوقت نفسه. وقد يقول سيرل إن هذه الواقعة تعد مثالاً على الطريقة التى تصبح بها المؤسسات سببًا فى خلق الوقائع. وهو يزعم فى تعريفه أن هناك فرقًا بين الحقائق المؤسساتية والحقائق الطبيعية العجماء ، إذ لا توجد ، كما يقول ، مجموعة من الإفادات المحض عن الخصائص الفيزيقية أو النفسية لحالات الواقع يمكنها احتواء مثل هذه الحقائق" (أفعال الكلام ، ص. ٥١). إنها حقائق بالفعل ، بيد أن وجودها ، بعكس وجود الحقائق العجماء ، يفترض سلفًا وجود مؤسسات بشرية معينة. خذ مثالاً على ذلك مؤسسة الزواج التى تقضى بأن أشكالاً معينة من السلوك تنشئ زواجًا بين المستر كيث وكريمة السيد جونز ما أريد أن أقوله: إن الحقائق التى يقول "سيرل": إنها حقائق عجماء ، الحقائق التى اشترطتها القصة المعيار ، هى أيضًا حقائق مؤسساتية ، وأن سلطة القانون فى إعلان زواج رجل وامرأة تتساوى مع السلطة المؤسساتية للقصة المعيار فى إعلانها أن نكسون موجود. فضلاً عن ذلك لا يقودنا شيء فى نظرية فعل الكلام إلى أن نميز بين هذه الإعلانات ، أو بينها وبين إعلان إرس مردوخ بوجود الملازم أندرو تشيس هوايت. فهذه تمييزات قائمة فى الواقع ونحن نقوم بها ، وهذا ما جعل مناقشة سيرل تبدو صحيحة فى البداية وعلى نحو جلى للغاية . ولكن صحتها هذه من عمل شرط القصة المعيار الواقع خارج النظرية بوصفه صحيحًا على نحو فريد. بعبارة أخرى أنا لا أنكر أن ما يقبل أو يرفض على أنه صحيح تحدده القصة المعيار. إننى أبين فقط أن كونه (أو إخباره) الحقيقة ليس بسبب علاقة تصله بالعالم (العالم لا يفرض نفسه علينا) بل بسبب علاقة خاصة بينه وبين مستخدميه.

فى قسم كبير منها تنطلق مناقشتى من نظرية فتنجشتين(*) بشأن "لعبة اللغة" التى يقول فيها إن الألفاظ ليست مسئولة عن الواقعى ، بل عما تم إعلانه على أنه الواقعى ، أو ما تم اختياره على أنه الواقعى من قبل مجموعة من القواعد المانحة لهذه السلطة ؛ فممارسو اللعبة يستطيعون الاتفاق على أنهم يعنون الأشياء نفسها بألفاظهم. ليس لأنهم يَرَوْنَ الأشياء نفسها بالمعنى الظاهراتى الكامل ، بل لأن واقع وجودهم فى اللعبة (حقيقة مشاركتهم فى القصة المعيار) قد أعدهم سلفًا لرؤية الأشياء نفسها ولاختبار الأشياء نفسها." واللافت أننا لا نجد إلا دعمًا قليلاً لوجهة النظر هذه فى كتابات سيرل نفسه ولا سيما فى نظريته حول الإحالة. ففى كتابه " أفعال الكلام " يتناول سيرل بالبحث الشروط الضرورية لأداء فعل كلام ذى إحالة محددة. وهو يقول: " إن الإحالة الناجحة نوع من التأكيد المقنَّع لخبر صادق ووجودى على نحو استثنائى ، أعنى بذلك خبرًا يؤكد وجود شىء واحد فحسب ، ووفاء لوصف محدد " (٨٣). ولكن من شأن ذلك أن يؤدى إلى الخلط بين الإحالة والوصف كما يقول سيرل. إن الهدف من الوصف هو تصوير شىء ما حتى يمكن تمييزه عن سائر الأشياء الأخرى فى العالم ؛ وإن هدف الإحالة إلى شىء هو تصوير هذا الشىء بطريقة تجعله يتماثل مع شخص ما (أو أشخاص) نشترك معهم فى موقف ما. ومن ثم تكون أداة التعريف the فى التعبير الإحالى أداة "عرفية" تشير إلى أن مقصد المتكلم هو الإشارة إلى شىء واحد ، وليس إشارة إلى أن الواصف الذى يأتى يصدق مع شىء واحد فحسب. (ص. ٨١) وبعبارة أخرى لا يرى الواصف الشىء كما قد يوجد على نحو محايد فى الفراغ بل الشىء كما يوجد فى سياق ؛ إن الـ "حقائق التى يجب على المرء أن يمتلكها لكى يمارس الإحالة" حقائق محددة سياقيًّا؛ إنها ليست حقائق "عن شىء محدد على نحو مستقل."

كان فى وسعى أن أذكر أن هذا العرض للإحالة دعم لموقفى لو لم يكن يتصل اتصالاً وثيقًا بمبدأ الوجود كما يزعم "سيرل": " يجب أن يكون هناك شيىء موجود

(*) جوزيف جوهان فتجنشتين (١٨٨٩- ١٩٥١) فيلسوف بريطانى ولد فى النمسا ، تنصب فلسفتة على تحليل اللغة. (المترجم)

حتى يمكن الإحالة إليه." وهذا يعنى أن طاقة التعبير الإحالى التحديدية تعتمد كلية (وحتى وإن لم تكن فى سبيل التأكيد) على وجود شىء واحد فحسب من أجل الوفاء لوصف معين. بعبارة أخرى يرى "سيرل" أن السياق هو العالم الواقعى فى النهاية (جميع التعبيرات الإحالية مضطرة إلى أن تتصل به عاجلاً أم آجلاً) ، رغم أنى أتصور أن القليل قد يضيع إذا تصورنا أن السياق قصة تمت روايتها عن العالم الواقعى. إذن التفسير المصحَّح عندئذ لا يختلف كثيراً عن نظرية "سيرل" بشأن الإحالة التخييلية:

> **ولكن كيف يستطيع المؤلف خلق شخصيات تخييلية من لا شىء ؟ وللإجابة على هذا السؤال دعونا نعد إلى فقرة الآنسة مردوخ. تبدأ الجملة الأولى فى الفقرة الأولى كالآتى: " كذلك فكر الملازم الثانى أندرو تشيس هوايت." وفى هذه الفقرة تستخدم الكاتبة اسم علم ، نموذج تعبير إحالى ... وشرط من الشروط للأداء الناجح لفعل الكلام الإحالى هو ضرورة وجود شىء ما يمكن الإحالة إليه. ونحن نشارك المؤلفة فى التظاهر والادعاء بوجود ملازم يدعى" أندرو تشيس هوايت" يعيش فى دبلن فى عام ١٩١٦ . إن الإحالة المزعومة هى التى تخلق الشخصية التخييلية ، والتظاهر المشترك هو الذى يدفعنا للحديث عن الشخصية (" Logical Status "ص. ٣٢٩– ٣٣٠)**

يبدو لى أن هذا صحيح كل الصحة ليس فقط بالنسبة للقص الخيالى بل بالنسبة للخطاب بصفة عامة. الادعاء المشترك هو الذى يجعلنا نتحدث عن أى شىء على الإطلاق. فعندما نتواصل فهذا؛ لأننا شركاء فى مجموعة من الاتفاقات الخطابية التى هى فى الواقع قرارات خاصة بما تم النظر إليه على أنه حقيقة. هذه القرارات والاتفاقات التى تقتضى الالتزام بها ، وليس الوجود المادى ، هى التى تمكننا من الإحالة سواء كنا روائيين أو صحفيين فى النيويورك تايمز. وقد يعترض معترض بأن عاقبة ذلك هو أن ننظر إلى الخطاب كله بوصفه تخييليًّا ؛ ولكن الذى يساويه فى الدقة أن نقول إنه يجعل الخطاب كله "جادا" ، ومن الأفضل أن نقول أيضًا إنها تساوى

بين كل أنواع الخطاب. إننا نستطيع أن نطلق على القصة المعيار "ادعاء" دون أن نعني ضمنًا أن هناك قصة أخرى ليست كذلك. إن الكلمات نفسها "ادعاء" و "جاد" و " تخييلي" قد أنشأت داخلها تضادًا جوهريًا ، جاهدت في سبيل إنكاره ، بين اللغة الصادقة بالنسبة إلى واقع خارج مؤسساتي ولغة أخرى ليست كذلك. وهذا لا يعني على أية حال أن ننكر وجود مقياس للحقيقة وأنه باستحضار هذا المقياس نستطيع أن نميز بين أشكال مختلفة من الخطاب: وليس هذا إلا لأن المقياس ليس أعمى ، بل مؤسساتيًا ، ليس طبيعيًا ، بل مصنوعًا. والجدير بالملاحظة أن هذا لا يتغير كثيرًا: الحقائق ، الاستنتاجات ، المسئوليات ، لا تتراجع بل إنها تتكاثر وتجعل العالم - العالم كله - حيًا بالدلالات التي تخلقها قصصنا (معيارية أو غيرها).

إنني بهذا أخطو بأفكار سيرل إلى أكثر مما يرغب. فحجيته ترتكز ، وعلى نحو مميز ، على تضاد أساس: الحقائق العجماء في مقابل الحقائق المؤسساتية ، والقواعد التنظيمية في مقابل القواعد التكوينية ، الخطاب الجاد في مقابل الخطاب التخييلي الطبيعي في مقابل العرفي. وفي كل حالة من حالات التضاد هذه يشير المصطلح الواقع إلى اليسار إلى شيء ما موجود خارج اللغة ، شيء يجب أن تتواصل معه أنساق الخطاب الأخرى من أي نوع كانت - الواقع ، العالم الواقعي ، الحقيقة الموضوعية. وأزعم أن هذه المصطلحات الواقعة على اليسار ما هي إلا أشكال مقنَّعة للمصطلحات التي تقع على اليمين ، وأن مضامينها ليست طبيعية بل مصنوعة ، وأن ما نعرفه ليس العالم بل قصصًا عن العالم ، وأنه لا يوجد ثمة استخدام للغة يضاهي الواقع ، بل إن جميع استخدامات اللغة تفسيرات للواقع. إن عاقبة ذلك كله بالضرورة هو أن نظرية فعل الكلام ما هي إلا تفسير من هذه التفسيرات أو قصة من هذه القصص ، وهي ليست وصفًا للحقيقة بل وصفًا لمحاولة من المحاولات التي تسعى للإمساك بالحقيقة أو الأصح التي تسعى لصنع الحقيقة.

وهي كوصف تمتلك وصفًا خاصًا رغم ذلك كله ؛ لأن مضامينها هي القواعد التي تجعل جميع التفسيرات الأخرى جائزة. وبعبارة أخرى إن الوهم الذي تجسده ومن ثم تفترضه مسبقًا (وهو بعيد عن الفحص) هو الفهم ذاته. إن قواعد فعل الكلام لا تنظم

المعنى بل تنشئه. وبعبارة أخرى إن أيديولوجية نظرية فعل الكلام هى المعنى ، افتراض المعنى وإمكانية نقله. وهذا الافتراض صحيح فى الواقع (وأنا أعتمد عليه) ، ولكنه صحيح؛ لأننا كأعضاء فى جماعات فعل الكلام شركاء أيضًا فى القواعد التى تنفذه ، وهى قواعد تصنع معنى ولا تكتفى بالتوافق معه. وعندما تتم صناعة المعنى يصبح من الممكن أن ننسى مصادره الأولى ، وعندما يحدث ذلك فإن أسطورة اللغة العادية تكون قد استقرت ، واستقرت معها الوضعية الأدنى والتابعة لما قد يحيد عنها.

خاتمة

إذا كانت نظرية فعل الكلام تفسيراً في حد ذاتها ، فإنها لا تنفع إذن كمفتاح تفسيري يصلح لجميع الأغراض ، والحق أن التركيز في هذا المقال بدا أنه انتقل من تعسفات استخدام النظرية إلى إحصاء الأشياء التي لا نستطيع فعلها (وهذان وجهان للعملة نفسها): إنها لا تستطيع أن تخبرنا بما يحدث بعد أداء الفعل الإنشائي (فهي ليست بلاغة) ، إنها لا تخبرنا بشيء عن الحياة الباطنية للمؤدي (فهي ليست علم نفس) ، إنها لا تنفع أساساً للأسلوبية ، ليس في مقدورها أن تتطور لتصبح علماً في قواعد السرد ، إنها لا تسعفنا في الوصول إلى الفرق بين الخطاب الجاد والعمل التخييلي ، إنها لا تستطيع ، دون تحايل ، أن تفصل بين الوهمي والحقيقي. والسؤال الذي يفرض نفسه الآن: هو ما الذي تستطيع فعله؟ الواقع أنها تستطيع أن تفعل شيئاً واحداً ، وهو أنها تمنحنا الفرصة للحديث ببعض الدقة عما يحدث في مسرحية كوريولانس ، رغم أنه بعد المناقشات التي جرت في الصفحات القليلة السابقة ، قد أتساءل كيف يمكن ذلك؟ والتفسير بسيط: إن مسرحية كوريولانس ، كما قلت من قبل ، مسرحية فعل كلام. وهذا لا يعني أنني أقول إنها تزدحم بأفعال الكلام (وهذا ينسحب على أية مسرحية أو قصيدة أو مقال أو رواية) ولكني أعني أنها عن أفعال الكلام ، وقواعد أداء هذه الأفعال ، والثمن الذي يدفعه من يذعن لهذه القواعد ، واستحالة تجاهل هذه القواعد أو رفضها والإبقاء مع ذلك على العضوية في جماعة ما. إنها أيضاً عما تدور حوله النظرية ، وعن اللغة وسلطتها: سلطتها في صنع العالم وليس في التعبير عنه ، في إنشاء الواقع وليس وصفه ، في إنشاء المؤسسات وليس خدمتها أو قل مثلما تخدمها. رأينا ذلك في كل جزء في المسرحية ، رأيناه في أوجه في المشهد الثالث من الفصل الثالث عندما كان المواطنون يصيحون بأصوات مهتاجة مرة بعد المرة " فليكن كذلك!" وأخيراً مسرحية كوريولانس مسرحية

فعل كلام رغم محدوديتها. إن سير الأحداث فيها يجرى حسب إنجاز الأفعال الإنشائية أو عدم إنجازها ؛ إن النتائج التى تحل بالشخصيات هى من نتاج هذه الأفعال ، وهى نتائج تأتى بالضرورة وعلى نحو متنبأ به ، إنها ليست محتملة ولا تنطوى من ثم على مفاجأة. (من الملامح الرئيسة فى المسرحية أن كل قارئ أو مشاهد يعرف ما سيحدث قبل أن يحدث.) حركة المسرحية دقيقة غاية الدقة ، ولا مكان فيها للصدفة والاحتمال حتى إن المرء يرتاب فى أمرها هل هى مأساة حقًّا أم هى مسرحية عادية؟

قد يقول قائل إن قوة المسرحية فى أوجه القصور فيها ، وهى أوجه قصور فى نظرية فعل الكلام ذاتها. فالخروج دون النتائج الغائية (النفى مثلاً لم يكن استجابة لما يفعله كوريولانس بل اسم آخر له) ؛ والصمت فى مسألة الحياة الباطنية (وهى مساحة يجدها كوريولانس مشغولة بلغة الجمهور) ، والتركيز الكلى على أفعال يمكن أداؤها فقط (أو بمجرد) أن نستحضر إجراء عرفيًّا (أى إجراء محددًا سلفًا). هذا التوافق بين المسرحية والنظرية يفسر القدر من الإضاءة الذى استطاع التحليل الراهن أن يمنحه للنص ، ويفسر أيضًا حذرنا من أن نفهم من التحليل أننا بصدد امتلاك مفتاح تفسيرى جديد. إن نظرية فعل الكلام ما هى إلا تفسير لشروط الفهم ، لما يعنيه كلامنا عند جماعة تحيا حياة مشتركة ، للإجراءات التى توجد قبل الوعى بها ، إن هذه الشروط والإجراءات مفترضة سلفًا فى كثير من النصوص ، إنها ليست مطروحة أمامنا لدراستها ، ولا يقع التوكيد إلا على ما يحدث أو ما يمكن أن يحدث بعد أن نستجيب لها وننفذها. وينتج عن ذلك أنه بينما يكون تحليل هذه النصوص انطلاقًا من نظرية فعل الكلام متاحًا وممكنًا ، فإنه تحليل عديم القيمة فى النهاية (مجرد قائمة بحدوث أو توزيع أنواع الأفعال) ، لأن شروط الفهم هى التى تجعل كل النصوص ممكنة ، فلا تستجيب جميع النصوص لتلك الشروط. مسرحية كوريولانس تستجيب لتلك الشروط ، وهى لا تخفى عنا حقيقة أن فهمها بالذات لا يتكئ على شىء أكثر ثباتًا وحزمًا من اتفاق (يتجدد إلى الأبد) على أن نلقى بتحية الصباح[٢٤] .

الهوامش

(١) استخدمت طوال الوقت الطبعة التى حققها روبن براور (نيويورك: سجنت ، ١٩٦٦)

(٢) انظر جون سير : أفعال الكلام: مقال فى فلسفة اللغة ١٩٦٩ ص. ٦٦. ورغم أننى استخدمت كلمات سيرل وعباراته فإننى لم أستخدم صيغه ومصطلحاته.

(٣) أنظر كتاب "كيف ننجز أشياء بالألفاظ" (اكسفورد: مطبعة جامعة أوكسفورد، ١٩٦٢)، ص. ٩-١٠ .

(٤) لماذا لا يرون أن هذا سؤال يتجاوز مجال هذا التحليل ، رغم أن ثمة تفسيرين يطرحان نفسيهما: أنهما غبيان أو أنهما لا يريدان أن يريا. هذه هى تفسرات سسنيس (الفصل الثانى ، المشهد الثالث ، ١٨٠-١٨٢).

(٥) John Searle, "A Collection of Illocutionary Acts," Language in Society, 5 (1976), 13-14.

(٦) IV, iv, 6-11.

(٧) "The Reality of Fiction," New Literary History, 7, no.1 (Autumn 1973), 7-38.

(٨) "Literarture as a Act," in Approaches to Poetics,ed. Seymour Chatman (New York; Columbia University Press, 1973), p. 90.

(٩) How to Do Things with Words, p. 42.

(١٠) "Instrumental Style," in Current Trends in Stylistics, ed. Braj B. Kachru (Edmonton, 1972), p. 129.

(١١) "Speech, Action, and Style," in Literary Style: A Symposium, ed. Seymour Chatman (New York: Oxford University Press,1971), p. 251.

(١٢) Current Trends in Stylistics, p. 118.

(١٣) Speech Acts, p. 25.

(١٤) من اللافت أن أوهمان نفسه يفعل ما اتهم الأسلوبية التقليدية أنها تفعله مراراً: وهو الانتقال خلسة من الأفعال الإنشائية إلى الأفعال الكلامية أو الأفعال الغائية.

(١٥) Richard Gale, "The Fictive Use of Language," Philosophy, 46 (1971), 339.

(١٦) Richard Ohman, "Speech, Literature and the Space Between," New Literary History, 4 (1972), 53.

(١٧) John Searle, "The Logical Status of Fictional Discourse," New Literary History, 6 (1975), 326.

(١٨) "How Ordinary is Ordinary Language" (chap. 3 above).

(١٩) كيف ننجز أفعالاً بالالفاظ ، ص. ٢٢، وكتاب جاكبسون الشهير " الوظيفة الشعرية" أو "عليك بالرسالة " نسخة أخرى ، كما فى تمييز ريتشارد بين اللغة "العلمية" واللغة "العاطفية" . را أيضاً جون م. إليس : نظرية النقد الأدبى: تحليل منطقى (بركلى : مطبعة جامعة كاليفورنيا ، ١٩٧٤) ص. ٤٢-٤٤، وباربارا سميث : " على هامش الخطاب،" التحقيق النقدى ، ١ (عدد يونيو،١٩٧٥) ٧٦٩-٧٩٨ .

(٢٠) New Literary History, pp. 332-333.

(٢١) بالطبع يمكن للمرء أن يجادل بأن هذا اتساق من نوع ما ، ولكن من شأن ذلك ألا يوضح إلا أن مثل الوحدة ، الاتساق مصطلح فارغ ، صفة نستطيع أن تكتشفها دائمًا فى أى عمل صادف أن نحبه.

(٢٢) لدى سيرل إجابة أخرى عن هذا السؤال: " إن أداء فعل القول بقصد استحضار المواضعات الأفقية التى تكون الأداء المزعوم للفعل الإنشائى" (ص. ٣٢٧). باختصار ، إنه لوهم عندما يقصد مؤلف أن يفهمها على ذلك النحو ؛ ولكن تفسير سيرل نفسه أن المقصد سيكون محدداً للخطاب التخييلى وليس لعمل تخييلى.

(٢٣) Individuals (New York: Doubleday / Anchor, 1036)p. 5.

(٢٤) هناك نسخة أقدم وأقصر من هذا المقال قدمت أمام مؤتمر رابطة اللغة الحديثة فى شيكاغو فى عام ١٩٧٤ . وكانت المناسبة مناقشة عامة خصصت لموضوع "نظرية فعل الكلام والنقد الأدبى،" رأسها مايكل هانشر. وتشمل فعاليات المؤتمر مناقشة بين المتحاورين والجمهور نشرت فى مجلة Centrum, العدد الثالث رقم ٢ (خريف ، ١٩٧٥)، ١٠٧-١٤٦ .

الفصل العاشر

ما الأسلوبية؟ ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة ؟
الجزء الثانى

قدمت هذا المقال فى البداية كحديث فى مؤتمر عقد حول الأسلوب فى مركز الدراسات العليا فى جامعة مدينة نيويورك فى أبريل من عام ١٩٧٧، وإلى حد ما كانت المناسبة هى التى أملت خطتى: كان إى . ل. إبستاين E. L. Epstein هو رئيس المؤتمر ؛ وكان س. ج. كايزر S. J. Keyser من أبرز المتحدثين ، وكان دونالد فريمان Donald Freeman رئيس الجلسة التى ألقيت فيها بحثى. وجدت نفسى فى موقف يجعلنى أهاجم مضيفى ورئيسى فى الندوة ، والأخطر من ذلك أننى وجدت نفسى فى موقف يجعلنى أهاجم المشروع الذى منحوه طاقاتهم كلها. إن التحدى الذى ينطوى عليه هذا المقال للمشروع أكثر خطرًا من التحدى الذى انطوى عليه مقالى الأول فى عام ١٩٧٢ عندما كانت شكواى تقتصر على انتقالهم من وصف الملامح الشكلية إلى التفسير ، وقلت - آنذاك - إن هذا الانتقال يفتقر للمنطق والشرعية. أما هنا فأنا أؤكد على أن فعل الوصف نفسه فعل تفسيرى ، وأنه من ثم لم يكن المحلل الأسلوبى فى أية مرحلة من مراحل وصفه على مقربة من أية حقيقة يمكن تحديدها على نحو مستقل (أو موضوعى). والواقع أن الشكلية نفسها التى يفترض أنها أساس تحليله - نسق القواعد والتحديدات التى تنشئ النحو - هى - أيضًا - بنية تصورية تفسيرية ليست أقل فى ذلك من القصيدة التى جاءت لتفسيرها: وفى بعض التحليلات الأكثر إقناعًا التى أتناولها بالدراسة أرى أن تشييد التفسير وتشييد نسق من القواعد نشاطان لا يختلفان كثيرًا.

وهذا ليس معناه أننا بذلك نتحدى مزاعم الأسلوبية فحسب ولكن معناه – أيضًا – أننا نتحدى مشروع اللسانيات نفسه فى الصميم ، على الأقل كما يصفها تشومسكى فى الفقرات الافتتاحية من كتابه " مظاهر نظرية علم النحو" إذ يقول: " تهتم النظرية اللسانية أول ما تهتم بمتكلم- مستمع مثالى يعيش وسط جماعة كلامية متآلفة تمامًا ، يعرف لغته تمام المعرفة ، وغير متأثر بأحوال غير متصلة بالنحو مثل قصور الذاكرة وحالات الاضطراب العقلى ، وتغير التركيز والاهتمام ، والأخطاء (عفوية أو مقصودة) عند تطبيق معرفته فى الأداء الفعلى" (ص. ٣) إن تشومسكى يرى أن المعرفة التامة باللغة تحتاج منا إلى أن نراها كما هى قبل دخولها فى أى موقف محدد مع شبكة الاهتمامات والأغراض والأهداف. ولكن إذا جاز لنا أن نعمم نتائج هذا المقال (وأظن أن ذلك ممكن) ، فإنى أقول: إن اللغة لا تتم معرفتها ولا وصفها بمعزل عن الأقوال التى يراها تشومسكى غير متصلة. وبعبارة أخرى إن أى وصف للغة ينشأ ، سواء عرف عالم اللسانيات أم لمْ يعرف، فى كنف مجموعة من الظروف السياقية. أو بعبارة أخرى ، كل ما يسمى مقدرة نحوية هو فى الواقع مقدرة أدائية مقنّعة ، أو نحو يتظاهر بالمعرفة (بالعالم ، أو حتى نكون أكثر دقة ، بعالم ما) التى يفترض أن آلياتها فصلت عنها. ولذا كان تاريخ الألسنية فى عهد تشومسكى هو تاريخ الأمثلة المضادة فى مقابل القواعد التى قدمت على أنها قواعد عامة أو حسابية : الأمثلة المضادة نتاج مجموعة من الفروض التفسيرية المختلفة عن تلك القواعد التى يقوم بها صانعو القواعد، والنتيجة أن العالم المختلف ينتج نحوًا مختلفًا؛ وطالما انتفى وجود نحو لا ينشأ عن عالم ما أو أكثر ، فلا أمل فى تحديد نسق لغوى يتمتع بالنقاء الشكلى الذى يبتغيه تشومسكى.

إننى أنوى – فى هذا المقال – أن أستمر فيما وصفته باربارا سميث مؤخرًا بـ " القصف المركز" للأسلوبية. [1] وكما فعلت فى مقالى السابق حول الأسلوبية ، سوف أركز مناقشتى فى هذا المقال على العلاقة بين الوصف والتفسير. ففى مقالى السابق "ما الأسلوبية؟ ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء الرهيبة ؟ " اكتشفت أن هذه العلاقة متعسفة فى ممارسات الأسلوبيين على اختلاف مشاربهم ، وأن التفسير كان مفترضًا قبل الواقعة الأسلوبية ومفروضًا عليها أكثر منه مضمونًا تم الوصول إليه.[٢]

وبعد خمس سنوات تغير المشهد إلى حد ما ، ولكنه تغير لم يرض طموحى ، لا يرضينى بسبب المزاعم التى ما زال الأسلوبيون يطلقونها حول الأسلوبية ودفاعًا عنها. وخطتى فى هذا المقال هى الرد على المزاعم ، وسأبدأ باستعراض استنتاجاتى قبل كل شىء:

١ – التحليل الأسلوبى نوعان ، ولكن الذين يمارسون هذا الفن لا يفصلون بينهما رغم أن الفرضيات التى ينطلقون منها متناقضة:

٢ – أحد هذين النوعين لا يتسق منطقيا مع شروطه نفسها، والنوع الثانى متسق منطقيًا مع شروطه ، ولكنها شروط يقرها الأسلوبيون على مضض ؛ لأن الإقرار بها معناه التسليم بأن غاية الأسلوبية – الوصف الموضوعى للشكل والمعنى – غاية مستحيلة.

والنقطة التى أريد أن أبدأ بها هى أن أنصار الأسلوبية لا يعرفون ماذا يفعلون بالضبط؟ رغم أنهم عادة ما يبدأون تحليلاتهم بصفحات يعرضون فيها برامجهم التى توحى بفهمهم العميق لأهدافهم وللطريقة التى سيصلون بها إلى هذه الأهداف. وهاكم مقتطفات من الفقرات الافتتاحية مما أسماه "روجر فاولر" مقالات فى "الأسلوبية الجديدة:"

> سوف ينطلق البحث مما أستطيع أن أسميه فرضية أوهمان ..."إن الخيارات الأسلوبية تعكس خيارات معرفية."[٣] .
>
> من بداهات النقد الأدبى أن الشكل والمضمون فى أية قصيدة يرتبطان ارتباطًا وثيقًا ... وسنقوم هنا بتحليل أربع قصائد لوالاس ستيفنس من وجهة نظر شكلية ، ثم نحاول بعد ذلك أن نبين بالدليل كيف أن التحليل الشكلى يرتبط ارتباطًا وثيقًا بما تعنيه القصيدة[٤] .
>
> حسب نموذج إنتاج اللغة الذى نتخذه أساسًا لهذا البحث يقوم المتكلم أو المؤلف فى البداية بإنشاء مجموعة من المفردات المعجمية تحاكى حالة واقعية[٥] .

إن هذه المقتطفات الثلاثة تشترك فيما بينها فى استخدام مفردات واحدة وخاصة فى مجموعة من الأفعال المتصلة "يعكس ، يتصل ، يحاكى، " ثم المفردات التى تظهر فيما بعد مثل: "يجسد ، يتعالق مع ، يعبر عن" وهذه وتلك تشير إلى التوكيد الأساس للأسلوبية كما عبر عنه "فاولر" صراحة ودون تردد ، "من الممكن أن نعبر عن الشيء نفسه بكلمات مختلفة." [٦] وهو افتراض يقوم به المرء ، كما يقول "فاولر" ، على افتراض وجود الإجراء ذى المرحلتين الذى يقره: أولاً ، نماذج الملامح الشكلية يتم اكتشافها بتطبيق جهاز وصفى ما ، ثم يتبين أنها تعبر عن معنى أو تعكس معنى أو تحاكى معنى أو مضمونًا منبت الصلة عنها، وكان يمكن أن نعبر عنه أو نستخرجه من نموذج آخر، أو كان يمكن أن نحشره أو نجمعه مع أنماط شكلية لم تعبر عنه من قريب أو بعيد ، ولم تفعل أكثر من أن قدمته. وكما يلاحظ ساموييل كايزر: " إن البرهنة على التعالق بين الشكل والمضمون لا يكون دالاً إلا إذا كان ممكنًا من الناحية المنطقية ألا يتضمن البناء الشكلى الذى نواجهه فى قصيدة ما أية علاقة بمضمون القصيدة" (WS, p. 597)، أى إلا إذا كان ممكنًا أن نشير إلى بناء شكلى دون أن نكون قد استحضرنا قاعدة تفسيرية بعينها.

إن المرء يشعر هنا وهو فى قلب الأسلوبية بالتناقض القائم بين مطلبين متناقضين. فحتى يمكن الفصل بين الأشكال التى تحتوى على المعانى وتزينها وبين المعانى نفسها ، نستطيع أن نقول إن ثمة خيارًا بين الاثنين. وعلى الأسلوبية أن تجيب على سؤال يقول: (ما العلاقة بين هذا الشكل وذلك المضمون؟) ومن ناحية أخرى ، حتى نثبت أن العلاقة بين الشكل والمعنى ضرورية (بل حتمية) لا يفلت هذا الإثبات من تهمة التعسف ، ومن تهمة القدرة على التوكيد وفى أى اتجاه يشاء.

إن تحليل إى. ل. إبستين للبيت ١٦٧ من قصيدة " ليسيداس Lycidas "تحليل متواضع بيد أنه فى صميم الموضوع. يقول البيت: " Sunk though he be beneath the watry Floor . قابع هو رغم ذلك تحت الماء" ويقول إبستين: " إن هذا البيت يظهر درجة عالية من المحاكاة الموضوعية من خلال مجموعة مؤتلفة من البنى التركيبية والصوتية " (SRA, p. 54) . ومن أهم هذه البنى "حركات اللسان والفك الأسفل "فعند

أداء الصوائت المنبورة فى هذا البيت تحاكى هذه الحركات تغير الصوت من المركز الوسطى إلى الأمامى العالى إلى الخلفى" . وهنا أتساءل عما يعنيه إبستاين بكلمة "يحاكى" إن الاستخدام الكثير لها يجعلها تشير إلى علاقة اختلاف ، أى شىء مختلف عن ، ولكنه يحاكى كذا.." وليس ثمة اختلاف بين حركات اللسان والفك والمواقع المركزية والأمامية والخلفية التى تشغلها هذه الحركات على التعاقب ؛ هذه الحركات لا تحاكى تغيرًا فى الصوت ، وإنما تؤديه. والخلط بين المحاكاة والأداء لا يفضى إلى نتيجة إلا بحسب رغبة إبستاين فى التأكيد على المحاكاة ولو كان ذلك على حساب الحقيقة. على أن الأهم من ذلك ما يقال إن هذه الحركة تحاكيه (سواء كانت محاكاتية أو أدائية): "إن الحركة بدورها تحاكى العلاقة: منخفض – عال – منخفض التى تم التعبير عنها فى الألفاظ – جسد إدوراد كنج فى قاع البحر (منخفض) وسطح البحر (عال). إن الصوائت الأمامية العليا تحاكى حركة " القاع المائى" حيث غاص جسد كنج تحته." وهذا تفسير متعسف فى أكثر من اتجاه حتى ليظن المرء أنها نوع من الباروديا.(*) أولاً نجد أن النمطين – الأول صوتى والثانى معجمى – لا يتشابهان حتى نقول إن الأول يحاكى الثانى. فالحركة: منخفض – عال – منخفض تحدث على مستوى رأسى ، بينما تحدث الحركة وسط عال مركزى خلفى – أمامى على مستوى أفقى أو على المستوى الخطى المنحنى لسقف الفم (وهذه صورة مجازية بدورها إذا ما أخذناها بجدية – ولم لا ؟ – من شأنها على أقل تقدير أن تعقد مشكلة المحاكاة وتمنحها شكلاً يختلف عما يقترحه إبستاين.)

ويبدو أن التوافق الحقيقى بين النموذجين وجود ثلاث حالات أو مراحل متعاقبة أو متناوبة فى كل منها ، ولكن حتى هذا التوافق لا يحتمل الدراسة ؛ لأن وصف إبستاين للمجموعة المعجمية (أى لما يقوله البيت) يجد من يتحداه. فليس من الواضح أن البيت يعبر عن العلاقة منخفض – عال – منخفض ؛ ونستطيع بالتأكيد أن نخرج بمعنى مختلف وقد يكون أفضل (ويتسق مع ما يمارسه ملتون فى مواضع أخرى) إذا قلنا

(*) الباروديا أو parody هى المحاكاة الساخرة وهى عمل أدبى أو موسيقى يقلد عملاً آخر بطريقة ساخرة عادة بتطبيقه على موضوع غير مناسب. (المترجم)

إن الحركة الموصوفة تبدأ من منخفض (غاص sunk) إلى أكثر انخفاضًا (تحت be-neath) إلى أكثر انخفاضًا أيضًا. ولكى يمنح عبارة " القاع المائى watery floor " معنى " عال " اضطر إبستين إلى معالجتها على أنها سطح (وهو يستخدم هذه الكلمة) ولكن نتيجة الربط بين الكلمتين (بما يبدو أنه إرداف خلفى) هو جذب الانتباه إلى الأسلوب الذى جعل هذا القاع المتميز لا يمتلك خصائص السطح (إنه "مائى"). أما الطرف الآخر المنخفض فى نموذج إبستاين فهو سطح حقيقى ، قاع البحر سطح ، ولا شىء ينبئنا أن كنج يرقد هناك أو فى أى مكان آخر، والواقع أن كثيرًا من النقاد يرون أن أكثر ما يثير الشاعر يأتى من الجهل بموقع جسد كنج.

هذا أمر من شأن التفسير فى الواقع ، وأنا لا أدلل هنا على قراءة خاصة لقصيدة "ليسداس" ولا أقلل أيضًا من أهمية قراءة إبستين ، ولكنه لا يتكئ على علاقة يقينية ومستقلة بنموذج بنائى ، وإنما يأتى مستجيبًا لمتطلبات هذا النموذج. إن إبستين يقرر أن البناء الصوتى جدير بالملاحظة بسبب الموقف المتناقض الذى يحاكيه. ولكن الواقع هو النقيض من ذلك ، فالبيت يقرأ كما هو لأن أى نموذج بنائى يتصوره فى حاجة إلى معنى ليقال إنه يحاكيه ، وعلى الناقد أن يقدم هذا المعنى. (وقد يكون معنى مختلفًا تمام الاختلاف.) إن "إبستين" لا يفعل ما لا يمكن فعله ، ولكن ما يفعله لا يمكن فعله ؛ لأنه ليس ثمة ما يحول دون اصطناع التعالقات التى يكشف عنها منهجه. وهل يوجد بيت من الشعر لا ينطوى النطق به على حركة تنطلق باللسان من الخلف إلى الأمام ، وهل يوجد معنى لا نستطيع أن نربطه بعلاقة (تعبير ، طباق ، تضاد ، مفارقة ساخرة) مع هذه الحركة ؟ حتى هذه الأبيات التى يذكرها إبستين كأمثلة على اللامحاكاة يمكن إظهارها على أنها محاكاتية وقد يخرج من يلتزم بالقاعدة التزامًا شديدًا ويثبت لنا ذلك. كل ما نحتاج إليه – إذن – معنى ونموذج شكلى (أى معنى ، وأى نموذج شكلى يفى بالغرض) ثم تتحقق الإجابة على السؤال الملح: كيف يتعالقان ؟ والعلاقة ستكون جاهزة دائمًا.

ولقد وجده كايزر عند تحليله لقصيدة ستيفنس "حكاية المرطبان". يستهل كايزر تحليله بالإعلان التالى: "إن أول انطباع يعرض للقارئ عند قراءة هذه القصيدة هو

أنها قريبة الصلة على نحو ما بالرسم." (WS, p. 586) . إنه يطلق هذا الحكم اللافت وكأنه حقيقة يجب أن يقرها العالم ، حكم لا يستوجب دفاعًا ولا تفسيراً. وما فرغ من إصدار حكمه حتى تركه فجأة كما أصدره فجأة ، ثم تحول بعده إلى استقصاء الملامح الشكلية. أخبرنا أن أبرز الملامح هي تلك المتوالية من المتغيرات على المقطع round :

'round', 'surround', 'around', 'round' again, 'ground'

فبين المقطع الشعرى الثانى والثالث تغيرت round بوصفها عنصراً منظمة وحلت محلها سلسلة من القوافى المرتبة على مفردة air مثل everywhere, bare ثم يتبع ذلك باستنتاج فريد فى نوعه: "إذن توجد متوالية غير متداخلة من الأدوات المتقافية التى تظهر فى شكل متسلسل ... بالمتغيرات على round مروراً بالمتغيرات على القافية المنتهية ووصولاً إلى الإنهاء بجناس مفروق identical rhyme[*] بين البيت الأول والأخير" (WS, p. 587) . والسؤال الذى نطرحه دائمًا ، ما الذى نجنيه من ذلك كله؟

(*) يعرف مجدى وهبة وكامل المهندس الجناس المركب والجناس المفروق على النحو التالى: الجناس المركب equivocal rhyme فى علم البديع العربى: أن يكون أحد اللفظين المتماثلين فى الصوت مركبًا من كلمتين فأكثر. وهو إما متشابه إن اتفق اللفظان فى الخط والصوت ، وإما مفروق إن كانا متحدين فى الصوت مختلفين فى الخط. مثال المتماثل قول أبى الفتح البستى (٤٠٠ هـ):

إذا ملك لم يكن "ذا هبة"

فدعه فدولته "ذاهبة".

ومثال المفروق قوله أيضاً:

كلكم قد أخذ الجا

م ولا "جام لنا"

ما الذى ضر مدير الجا

م لو "جاملنا".

والجناس المفروق يعنى فى البلاغة العربية اختلاف المتجانسين ، فى الجناس المركب ، خطاً مع اختلافهما فى الصوت ، كقول أبى الفتح البستى (الذى تقدم). معجم المصطلحات العربية فى اللغة والأدب ، مكتبة لبنان ، الطبعة الثانية ، ١٩٨٤ . ص. ١٣٩- ١٤٠ . (المترجم)

ولا يتأخر كايزر فى الرد إذ يقول: " إذا ... كانت ثمة علاقة بين الشكل والمضمون فى هذه القصيدة ، فإننا نستطيع أن نجد تفسيرًا يلائم البناء الذى بيناه منذ قليل .... المتوالية غير المتداخلة من الأدوات المتقافية" (WS, p. 588) .

أريد أن أقول: إن هذا التصميم على العثور على تفسير من وراء هذا الوصف الشكلى لا بد أن ينتهى بالحصول على ما نريد ، ويكون تفسيرًا متجانسًا بمعنى أنه ينفع فى تسويغ العلاقة المتبادلة مع الخصائص البنائية للقصيدة. وبعد أقل من صفحة وجد المعنى الذى يبتغيه ، ثم يقول ملخصًا: " عرفنا صفة من صفات المرطبان ، وحددنا علاقة هذه الصفة بمحيطه. أما فيما يتعلق بالصفة round فإن المرطبان يجعل القفر يحوط بالتل. وفيما يتعلق بالصفة tall and of a port in air فقد جعلت المرطبان يهيمن على القفر. وفيما يتعلق بالصفتين gray, bare فإن "المرطبان" قد قارن عقمه وحالته القاحلة بالحياة الضمنية للقفر." (WS, p. 588) وهذا فى الواقع مط بلغة متكلفة لعبارة " Took dominion everywhere أى بسط سلطانه على الأمكنة." وهو يتبع ذلك بالعلاقة الموعودة للخصائص البنائية بمعانيها المكتشفة. ويذكرنا "كايزر" بأن تحليله الشكلى قد أماط اللثام عن متوالية من المتغيرات على المقطع roundالذى هيمن من ثم على الفقرتين الاستهلالتين من القصيدة كما يهيمن المرطبان على القفر. وكذلك فى وصفه المبالغ فيه الذى يقول فيه: " إن الشكل الفونولوجى الحقيقى لصفة المرطبان الذى يتخذ فى الإنجليزية شكل كلمة round تفرض نظامًا أشبه بالنظام الذى تفرضه الصفة الدلالية لكلمة round ، والتى يمتلكها المرطبان ، على القفر. إن استخدام الشاعر للشكل الفيزيقى لكلمة round لكى يفرض نظامًا على القصيدة يتطابق مع استخدامه لشكل المرطبان الفعلى ليفرض نظامه على القفر." (WS, p. 589) . ثم يمضى فى القول: " توجد هذه العلاقة أيضًا فى الصفة الثانية ، أعنى tall and of a port in air وفى هذه المرة أيضًا يستخدم الشكل الفيزيقى للكلمة فى وصف الصفة ، فكلمة air مثلاً تفرض نسقًا متقافيًا على القصيدة ... ويتطابق هذا مع فرض فهم جديد للمضمون الدلالى للعبارات التى أصبحت الكلمة جزءًا منها . (WS, p. 589) .

أريد أن أقول فى البداية إن كايزر يمارس خداعًا ، حتى على حساب رغبته ذاتها، عندما يمضى فى مناقشته من المقطع round إلى المقطع air . فعلى النقيض من المقطع round ، لا يصف المقطع air خاصية المرطبان التى تفرض نظامًا على القفر. كان يمكن أن يفعل ذلك لو كان الصوت المتكرر all (كما فى tall ، كان يمكن للمقطع عندئذ أن يعمل ، كما يقول ، من خلال علاقة حميمة مع الخاصية التى تم تعيينها. ورغم ذلك أرى أن هذا نقد ذاتى للإجراء. أما النقد الأكثر خطرًا وموضوعية فهو أن ما يفعله "كايزر" لا طائل من ورائه؛ لأنه تحليل متكلف ما فى ذلك شك. فبعد أن قرر أن القصيدة تفرض نظامًا ، وبعد أن قرر أيضًا أن الأفضل أن نبحث عن النمط الشكلى الذى يحاكى أو يتفق مع هذا الفرض ، أصبح الإخفاق بعيدًا عن الممكن (مثلما لا يواجه مشكلة فى أن يجد فكرة يحاكيها نمط شكلى يتم اكتشافه). سيكون هناك على الدوام نمط شكلى أو أكثر (مجانسة استهلالية ، تجانس صوتى ، سجع صامت) يتم اكتشافه وتسميته بالنمط السائد. وفى حالة الغياب غير المتوقع لنمط مناسب ، فإن الغياب نفسه يمكن تفسيره على أنه لامحاكاة ساخرة ومقصودة (ومن ثم محاكاة) صورت أو عكست غياب علاقة بين اللغة والواقع.

بعبارة أخرى أرى أن كايزر متعسف فيما يفعل ، وأن ما يفعله محكوم بتصميمه على الخروج بعلاقة وكفى ، وليس محكومًا بإجراء يسعى من خلاله للبرهنة على هذه العلاقة. إن المظهر الفونولوجى للمقطع round لا يفرض نظامًا على القصيدة إلا إذا قرر القارئ أن القصيدة تتحدث عن نظام. أى أن النمط الشكلى يظهر تحت إلحاح تفسير ما ، ولا يتحقق وجوده بوصفه دليلاً مستقلاً عنه. وفى حالة وجود دليل مختلف ، تصبح النظرة إلى النمط الشكلى مختلفة أيضًا ويصبح الدليل فى اتجاه آخر. وقد يقرر قارئ مثلاً أن القصيدة تغرى بالطرق المتعددة فى النظر إلى" المرطبان" (على نهج الثلاث عشرة طريقة فى النظر إلى العصفور الأسود)؛ سيكون لدينا عندئذ سلسلة من التلاعبات اللفظية: المرطبان round وأيضًا superround (المقطع super لاتينى الأصل ويعنى sur أى زيادة أو over أو above أو على قمة كذا on top of). ولأنها مركز الاهتمام فإنها تعمل عمل الأساس أو الخلفية g-round . واستنادًا إلى هذه القراءة يعكس النمط الصوتى اختلافًا وتغيرًا وليس تشابهًا ونظامًا. أو تتخذ القراءة

مساراً آخر حين نركز هتماماً خاصاً على ضمير المتكلم وتعد القصيدة منطوق متكلمها محدود التفكير ، شخص ما يبحث عن معنى لخبرته، ويخفق فى الوصول إليه فى أنماط لغته الذاتية: تكرار المقطع round ، مقطع مختبئ فى كلمات لا تعيره اهتماماً خاصاً ، عندها سوف يحاكى حالة الغفلة النفسية.

وليس من الضرورى بالطبع أن يقتضى التفسير وجود المقطع round على الإطلاق. فالأشكال الفونولوجية الدالة لا تعلن عن حضورها بطريقة غير شرعية ؛ وإنما تختار اختياراً ، ببصيرة واعية ذات دوافع ذاتية ، وبصيرة ذات دوافع أخرى أحرى أن تختار شيئاً آخر من أجل الدلالة. ومن الجائز – مثلاً – أن نقرأ القصيدة على أنها تأمل فى الطبيعة فى أشكالها الوادعة والغاضبة على السواء. هذا التمييز يمكن أن تراه فى الارتحال الحاصل للمقطع ill من hill إلى wilderness ثم راجعاً إلى hill فإلى wilderness مرة أخرى ، انتهاء بنصر الطبيعة الغاضبة عندما يتحول الصوت إلى wild . إن سلسلة الأحداث الفونولوجية البسيطة التى ابتدعها الآن لا تقل فى وضعيتها عما ابتدعه كايزر: أصواته تهيمن وتنظم ، وأصواتى ترتحل وتعارض ، ولكن النمط كما يفهم فى الحالتين يصبح نتاج تفسير وليس إثباتاً مستقلاً له. وكما قلت فى مقال سابق هذه لعبة سهلة فى وسعنا أن نمارسها جميعاً وفى أى وقت نشاء.

ولقد أظهر كايزر نفسه سهولة هذه اللعبة عندما أعاد فى الفقرة الختامية من مقاله ، تفسير أنماطه الشكلية بأنها دليل على انطباع تَكَوَّنَ لديه بأن القصيدة قريبة الصلة بالرسم الزيتى، يقول: " إن البنية الهيكلية الواضحة للعيان فى هذه القصيدة بين العبارات المتكررة فى قصيدة تنيسى التى تظهر فى البيت الأول والأخير تقدم نظيراً لفظياً لإطار أو خلفية الصورة الزيتية من الألفاظ" (WS, p. 589) . ولأمر ما يرى كايزر أن إيمانه الراسخ بأن القصيدة تشبه الرسم الزيتى هو ما أفضى به إلى أن يرى تكراراً ، ثم يصفه بأنه إطار، ويدعى بعد ذلك أن التناظر واقع بين نسقين قائمين على نحو مستقل. وهو يفعلها مرة أخرى فى فقرة تالية (وكان فى وسعه أن يفعل ذلك إلى ما لا نهاية) عندما ينجح (وهو نجاح مضمون) فى أن يرى فى النظام الصوتى رمزاً للفعل الشعرى. وهو يستخدم هنا الكلمة الصحيحة ، بيد أنه يستخدمها فى غير

موضعها الصحيح. فسواء كانت القصيدة رمزًا أم لا فإن طريقته فى التحليل هى التى ترمز (على النحو الرسكينى(*) الشهير) إلى قراءة لمعنى مصنوع سلفًا فى أنماط شكلية ليست لها علاقة ضرورية به من أى نوع.

إن الرمز أيضًا هو ما يقوم عليه تحليله لقصيدة " الرجل الثلجى " The Snow-man " . فالشكل الذى يصفه هنا شكل تركيبى كان عليه أن يعدله باستمرار ، فبينما: "يكَوِّن المقطع الشعرى الأولى ما يبدو ، من النظرة الأولى ، أنه جملة تامة ... جاءت بداية المقطع الشعرى التالى دالاً على حذف حدث ، وأن الجملة التى تنتهى فى الظاهر بنهاية المقطع الشعرى الأول هى فى الواقع أول طرف فى جملة مكافئة coordinate sentence" (WS, p. 590). إن التتابع يتكرر من تلقاء نفسه فى العلاقة بين المقطعين الشعريين الثانى والثالث عندما " يُظهِر حذف جديد أننا أخطأنا فى تحليلنا التركيبى مرة أخرى ، واستوجب ذلك منا أن نعيد التحليل من جديد" (WS, p. 591) . ثمة تعديل طفيف فى النمط الشكلى فى المقطع الشعرى الأخير ، إذ "بينما يتماثل المقعطع الشعرى الثانى مع الأول ، ويتماثل المعقطع الشعرى الثالث مع الثانى ، فى جملة منضمة conjoined sentence (**) فى كل مرة ، نجد عندئذ أن المقعطع الشعرى الأخير ، وهى نفسها جملة منضمة ، تتماثل مع المقاطع الأربعة الأول." ويخلص كايزر إلى القول: إن النتيجة هى أن القصيدة " تحتاج منا وعلى نحو ثابت إلى أن نحلل التحليل مرة أخرى بينما نمضى خطيًّا وزمنيًّا من نقطة إلى أخرى فى البناء" (WS, p. 595) .

وعند هذه النقطة بالذات يقوم كايزر بنقلته المتميزة ، إذ يقول: " لننظر فى العلاقة بين الأداة الشكلية التى وصفناها آنفًا ومعنى الجملة." وهو يدعونا فى الواقع للبحث عن معنى للقصيدة يمكن أن يدخل فى علاقة حميمة بالنمط الشكلى الذى أدركناه. وقد حصل كايزر على المعنى الذى يريده دون تأخير عندما قرر ، وببعض العون من

(*) نسبة إلى الكاتب الإنجليزى جون رسكن (١٨١٩- ١٩٠٠) المعروف بنثره المنمق. (المترجم)

(**) الجملة المكافئة جملة مساوية فى الأهمية لما قبلها وما بعدها ، والجملة المنضمة هى جملة منضمة إلى أخرى دون جعل أى منهما تابعة للأخرى أو جزءًا منها. (المترجم)

ستيفنس Setevens وفرانك كرمود Frank Kermode، أن القصيدة تتحدث عن " الحاجة لفهم الواقع بطريقة صحيحة " (WS, p. 596) . ففى خلال القصيدة " نجد فى الخطة الضمنية للوصول إلى إدراك واضح للواقع، تغيرًا مستمرًا فى المنظور. ومن ثم يلاحظ "ستيفنس" أنه يجب علينا فى البداية أن نمتلك مزاجًا شتويًّا ، أى نصبح فى حالة عقلية تعيننا على استحضار الصقيع. على أن هذه الحالة العقلية لا يعول عليها فى ذاتها؛ لأن المرء يجب أن يمتلكها زمنًا طويلاً حتى يشاهد أشجار العرعر وقد غطاها الثلج ولا يفكر فى الشقاء" (WS, p. 596). إن النتيجة تبدو كأنها آتية من مسافة نصف ميل ، وفى الوقت المحدد تصل: " رأينا أن ... القصيدة تتألف من نمط تركيبى مزيته الأساسية هى أن بناءه يبدو فى لحظة ما واضحًا ، ولكنه يحتاج منا فى اللحظة التالية إلى إعادة تحليل كامل ... وهذه الحاجة المقصودة لتغيير المنظور التركيبى لا تتماثل على نحو أكثر قربًا مع معنى القصيدة الذى يغير منظورنا الخارجى فى الظاهر لكى نفهم الواقع على نحو أكثر دقة" (WS, pp. 596-597) .

فى هذه القراءة التى لا أجد فيها متعة تذكر ، تصبح القصيدة بمثابة كتيب إرشادى ، أو جملة متنامية من التوجيهات التى ترمى إلى إرشادنا لفهم الواقع. واللافت أن القصيدة كانت ستكون أكثر متعة لو أن كايزر كان أكثر وعيًا بما يفعله. إنه يعتقد أنه قد وضع يده على نمط شكلى مستقل وأنه وجد له صلة بالمضمون ، ولكنه فى الواقع ينتزع هذا النمط انتزاعًا ويفرضه فرضًا ، وهو مع ذلك ليس نمطًا شكليًا ، على الأقل عندما عرضه فى البداية ، وذلك لأن وصفه ليس ، كما يزعم ، وصفًا لتركيب ، بل لعقل فى حالة فعل ، وهو من ثم وصف ينطلق من جملة من الفروض السيكولوجية بشأن ما يفعله الناس حين يقرءون. وكايزر يفترض أنهم يعدلون ويغيرون بينما يقرءون ، والوصف الشامل الذى يفى بالقواعد التى جلبته كان أحرى أن يتتبع ذلك التعديل والتفسير لا أن يراقبه توطئة لفهمه على أنه رمز لنمط شكلى.

وبعبارة أخرى ، بينما نلاحظ عدم وجود اتجاه منطقى ، أى غير متكلف ، فى تحليله لقصيدة "حكاية المرطبان" والذى يمكن للمرء أن يسير فيه بعد أن يظهر الخصائص الخارجية للمقطع " round" ، فإن الاتجاه الذى يمكن أن نسير فيه هنا

نراه كائنًا فى الملاحظة الأولية ، ولكن "كايزر" يرفض أن يمضى فيه. على أن ذلك لا يمنعنا من المضى فى هذا الاتجاه ، على الأقل لنرى أية قراءة كان يمكن "لكايزر" أن يخرج بها لو أنه كان واعيًا بما تنطوى عليه مفرداته ذاتها: إنها تعنى أن فعل التعديل لا يتخذ من البناء التركيبى هدفًا وكفى ، وإنما يسعى لفهم بنية فهم القارئ أيضًا. بمعنى آخر لا يتغير فهمنا للتركيب فحسب فى كل مرة نراجع فيها ونعيد التحليل ، ولكن يتغير معه فهمنا للمطلوب منا لكى نستحضر "الصقيع وأشجار العرعر" ؛ ويعد شكل هذا التغير تعقيداً لما يعنيه أن " نمتلك مزاجًا شتائيًّا ." فى البداية لا يعنى أكثر من أن عقل المرء ينبغى أن يمتلئ بالاهتمامات الشتوية وإلا كان غير متعاطف على نحو لم يفسر ؛ باختصار ، تبدو العبارة مجازية. ولكن مع كل إدراك بأن التركيب ، ومن ثم وحدة المعنى ، لم يكتمل ، ينهض إدراك آخر بأن الشروط من أجل فهم واضح نقى قد أصبحت أكثر إلحاحًا. إن هذه الشروط تزداد إلحاحًا فى الفقرة الشعرية الثالثة ، حين نجد أن الشرط المتعين حديثًا هو: "ألا نفكر / فى أى شقاء مع صوت الريح." "الاهتمامات الشتائية" إذن هى بالتحديد ما يجب أن نتجنبه ، وإذا توقفنا قليلاً مع الفاصلة فى نهاية البيت "وألا نفكر" – فإن النصيحة تصبح أيضًا أكثر شمولاً: فى الواقع لا ينبغى أن يكون لدينا اهتمامات البتة ، أى يجب على المرء أن يمحو ذاته تمامًا ويصبح مراقبًا صرفًا حتى لا يصف شيئًا لواقع سيكون مباشرًا لأنه كوسيط – شىء معوِق – لم يعد له وجود. عندئذ فحسب ، عندما لا يكون هو نفسه شيئًا ، عندئذ لن يكون هناك وسيط بينه وبين هذا اللاشىء ، الشىء الذى ليس موضوعًا للفكر الإنسانى. ولكن القارئ الذى يفهم أن هذا هو ما يعنيه امتلاك عقل شتوى ، يشترى ذلك الفهم بثمن قدرته على امتلاكه؛ لأن فعل الفهم أو الإدراك عن بعد ، هو بالضبط ما يجب تركه. إننا نكتشف فى النهاية أن المطلوب ليس عقلاً واعيًا بالطريقة المطلوبة حتى يتم الاكتشاف. إن مطلب إعادة التحليل من قِبل القارئ لا توازيه خطة ترمى إلى إنجاز إدراك محض ؛ بالعكس إنه متصل بإدراك أن مثل هذا الفهم لا يوجد دائمًا.

وأنا لا أزعم – الآن – أن هذه القراءة الافتراضية أصدق مع القصيدة أو أقرب لمقصد ستيفنس من القراءة التى يخرج بها كايزر حاليًا ؛ وإنما أقصد أنها أيسر حين تريد أن تقنع الآخرين بصدقها مع القصيدة بسبب وجود خيط واضح للمناقشة يمتد

من إماطتها اللثام عن بنية شكلية إلى اشتراطها معانى تلك البنية. وهذا يعنى ، نظراً للفرضيات المطمورة فى نظرية التعديل هذه ، أن القراءة التى تسير فى ركاب هذا التعديل ستكون لها قوة إقناعية مباشرة. وأنا لا أرى هدفًا فى القراءة التى يتوقف فيها المحلِل لكى يبحث عن معنى له صلة بالأشكال التى اكتشفها ؛ لأن وصف هذه الأشكال هو فى الوقت نفسه شرط لمعانيها. إن الفرضية ، وهى فرضية كايزر ، التى تقول إن القارئ يعدل ويغير تفضى بالضرورة إلى وصف أو تفسير لهذا التعديل ، وهذا التفسير مرتبط بالتصميم وإعادة التصميم على إيجاد معنى. باختصار، فى القراءة الثانية ، يصبح الوصف الشكلى تفسيراً. والحق أن ما يسمى بالعناصر الشكلية لا يظهر إلا بسبب وجود افتراض تفسيرى لما يفعله القراء. إن كايزر يفصل نماذجه الشكلية ذاتها عن الفعل التفسيرى الذى أتاح وجودها ، ثم يمضى فى السعى لإيجاد تفسير لها ليس من الضرورى أن تكون له صلة بها. لا توجد حتمية فى تحليله؛ لأن العلاقة بين الشكل الذى اختاره والمضمون يتأكد فى اللحظة الحاسمة دون صعوبة. كان أحرى به أن يحقق هذه الحتمية لو أنه أقصى من نموذجه الشكلى المضمون الجاهز فيه ضمنًا. والحق أن هذا هو ما يفعله فى أول هذه التحليلات، رغم أنه ولأسباب لابد أنها واضحة الآن لا يعترف بذلك.

القصيدة هى " وفاة جندى The Death of a Soldier" وفيها يضع كايزر يده على ثلاثة اختيارات شكلية مهمة. لقد:

١ - ... وقع اختياره على أفعال لا تأخذ فاعلين تحت أية ظروف(*).

٢ - وقع اختياره على الاستخدام اللافاعلى للأفعال التى يمكن أن تأخذ فاعلين ولكنها لا تحتاج إلى فاعلين بالضرورة.

٣ - فى المثالين اللذين اختار فيهما المعنى الفاعل لأحد الأفعال ... أبرز الأفعال فى تركيب نحوى يتطلب حذف الفاعل من البنية السطحية للقصيدة. (WS, p. 582) .

(*) يقصد هنا الأفعال التى لا يظهر فيها الفاعل الفعلى للفعل كما يقولون فى الإنجليزية The window broke. أو The door opens. (المترجم)

من المهم أن ندرك أن هذه الصياغات تختلف نوعيًا عن الصياغات الأخرى التى شهدناها، حركة اللسان جيئة وذهابًا ، أو التغير فى مقطع واحد ، أو تركيب يزداد وصفه تعقيدًا. وهذه النماذج ، على الأقل كما يقدمها إبستين وكايزر ، شكلية بكل ما فى الكلمة من معنى ، تكتسب قيمة دلالية فقط ؛ لأنها أصبحت أيقونات لمعنى مستقل عنها. هنا المعنى ينبنى داخل هذه الصياغات ذاتها ، وعندما يجىء الوقت ما عليك إلا أن تستحضر هذه الأيقونات استحضارًا لتجدها جاهزة. ومن ثم عندما يسأل كايزر نفسه: "هل كانت ثمة علاقة بين طمس ... الفاعلية ومعنى القصيدة ؟" يكون السؤال عندئذ متكلفًا لا معنى له؛ لأن طمس الفاعلية هو نفسه معنى القصيدة. وأنا لا أقصد أنه كذلك على النحو الذى لا يقبل الجدل ، ولكنى أقصد أنه فى سياق هذا الوصف الشكلى يصبح تعيين ذلك المعنى حتميًا ، وهذا يكفى للتمييز بين هذا التحليل والتحليلات الأخرى التى يكون فيها تحديد المعنى من أفعال الشعوذة. أى أن "كايزر" يستطيع وبطريقة منطقية أن يطالب لهذا التحليل بما يطالب به لجميع التحليلات الأخرى (وإذا لم يطالب بذلك فمن العسير أن نعرف ماذا يريد): وهو أن التشابه بين الكلمة والمضمون لا يمكن استنتاجه فى أى اتجاه آخر. والمطلب مشروع؛ لأنه ليس تشابهًا بين شكل ومعنى بل توضيح المعنى الذى أصبح منذ البداية الأولى مضمون المقولة الشكلية.

واللافت أن كايزر يشعر أنه مضطر إلى التأكيد على العكس وإلى أن ينكر الاتساق الحقيقى – الاتساق المقنع – الذى يمتلكه تحليله. ويتجلى ذلك فى الخاتمة ، إذ يقول: "إن معالجة التركيب والدلالات لإزالة أية آثار لفاعل ... تتوافق مع عالم القصيدة الذى خلا من الفاعلين." (WS, p. 585) الكلمة المفتاح هنا هى " يتوافق مع" وهى تعنى أيضًا يتماثل ، يحاكى ، يعكس ، إنها تتضمن ابتعادًا ، ولكن فى هذه الحالة لا يوجد ابتعاد؛ لأن فكرة العالم الذى خلا من فاعلين جاءت مباشرة (وليس بسبب التوافق) من نحو خال من فاعلية واضحة. يزعم كايزر أنه يبين أن " شكل قصيدته يعكس مضمونها" .(WS, p. 584) ، ولكن وصفه الشكلى فى الواقع يعرب عن مضمونه الذى كان يمتلكه دائمًا. وهو يرفض أن يقر بذلك؛ لأنه ملتزم بالحفاظ على الفصل بين مستويى نسقه. ولكن فى هذا المقال على الأقل ثمة مستوى واحد فحسب نستطيع أن

نسميه شكليًا ونستطيع أن نسميه دلاليًا ، ولكن ما لا نستطيع فعله هو الإبقاء على خرافة التمييز بين النسقين.

على أن هذا التمييز لا غنى عنه لعمل المحلل الأسلوبى ، طالما أن وجود عنصر شكلى خالص – وجود ملامح شكلية يمكن للمرء أن يختارها بمعزل عن أى تفسير لها – هو الذى يشجعه على زعم الموضوعية لتحليلاته. وفى وسعنا الآن أن نرى بوضوح الخيار الذى يتحدى الأسلوبى. فإما أن يتورط فى نشاط لا يتسق دلاليًا مع مفاهيمه ذاتها ؛ لأن تعيينه للدلالات متعسف ، وإما أن يتورط فى نشاط يتسق دلاليًا ولكن شروطه لا تشجعه على التطلعات التى يريد أن يحققها من تحليله؛ لأن التماسك الدلالى هو نفسه فعل تفسيرى فى ذاته. وفى تحليله لقصيدة النمر لـ بليك يتمكن "إبستين" من التورط فى النشاطين كليهما فى وقت واحد. ففى البداية يقرر معنى القصيدة: " يبدو أن قصيدة النمر تسجل لحظة تنوير: اللحظة التى أصبح فيها جوهر القوة الأساسية للكون واضحًا شفافًا. ويمكننا – من ثم – من رصد مظهرين لهذه الخبرة: ذكرى الإحساس بالإشراق الصوفى ، والخشية أمام موضوع الإدراك." .(SRA, p. 53) ولا عجب أن نجد التأكيد على أن "المظهرين كليهما ينعكسان فى بنى تركيبية ... وذلك لتوصيل هذه اللحظة بأقصى الطاقة إلى القارئ. " على أن هذه البنى التركيبية ، كما هو واضح ، لا توجد فى البناء السطحى للقصيدة ، ويرى إبستين أنه من الضرورى أن يخلقها خلقًا.

إن خطة إبستين تظهر شيئًا غاية فى الأهمية يتصل بهذا اللون من التحليل. فعندما يستجوب المرء نصًا بنسق من القواعد ، فإنه يملأ النص بالكيانات التى يستطيع علم القواعد إقرارها؛ أى يملؤه بكيانات هى من عمل المقولات النحوية ، وإذا كان الغموض التركيبى هو أحد هذه المقولات ، فإن الإجابة على السؤال الذى يقول: هل النص غامض ؟ تكون دائمًا بالإثبات. إن "إبستين" يطرح هذا السؤال على البيتين الأولين من القصيدة: " أيها النمر ، أيها النمر / أيها الضوء المحترق فى غابات الليل". ويكتشف أن البيت الأول يمكن قراءته على النحو التالى: "النمر يحترق" أو " النمر ضوء" بينما يقول إن البيت الثانى غامض فى أكثر من اتجاه. فالنمر قد يكون محترقًا

أو مضيئًا على خلفية غابات الليل ، أو فى غابات الليل ، أو فى نطاق غابات الليل ، وعبارة "غابات الليل" إما أنها تعنى كثافة الليل أو ظلام الغابة. وبعد أن ينتهى إبستين من ذلك يصبح قادراً على الحديث عن "هذا التعبير الثمانى للغموض،" وإذ يتذكر أن كل موضع للغموض يوجد فى علاقات مضاعفة مع السبعة الأخرى ، فإن استخدامه للحساب استخدام حذر. وبعد أن فرغ من إنشاء هذا البناء عن طريق جهاز نحوى صُمم خصّيصًا من أجل إنشائه يعلن إبستين أن المعلومات التى تقدمها المقاطع الشعرية الثانى والثالث والرابع تعمل على فك مغاليقه بإزاحة مواطن الغموض – حتى إنه عندما يعاود البيتان الأولان الظهور فى المقطع الشعرى الأخير "يكون الغموض قد تراجع عنهما بالكلية.": أو بلغة أكثر قربًا للفن الذى يمارس هنا: الآن تراه ، الآن لا تراه" .

وأرى أن هذه المناقشة غاية فى الغرابة. إنها تؤكد أن الضغوط السياقية فى المقطع الشعرى الأخير تعمل بطريقة تجعل مواطن الغموض المذكورة فى الفقرة الشعرية الأولى كأنها لم تكن ؛ ولكن هذه الضغوط وغيرها كانت تعمل منذ بداية القراءة. وأعنى أن المرء كان أحرى به أن يدلل على وجود ظروف تاريخية أومتعلقة بالسيرة أو سياقية كان من شأنها أن تزيل مواطن الغموض المحتملة فى الأبيات قبل أن يعاينها قارئ. ولكن ما مسوغ إبستين فى تسليمه بأن البيتين الأول والثانى فى القصيدة قد يخلوان من السياق (وهو افتراض غير متوقع فى الواقع) ومن ثم كانا متاحين أمام محاولة لاكتشاف حر بوسيلة جهاز نحوى ؟ إن السؤال يحمل الإجابة عنه فى الوقت نفسه: افتراض وجود ظروف غير سياقية ضرورى إذا كان إبستين حراً فى أن "يكتشف" نموذجًا شكليًا يصلح لعلاقة رمزية (محاكاتية) مع معنى تم اختياره بالفعل. فى هذه الحالة تصبح عملية اصطناع مثل هذا النموذج معقدة للغاية حتى إن المرء يكاد ينسى (كما أنك ربما نسيت الآن) ماذا يكون هذا المعنى الذى تم اختياره سلفًا. وفى خاتمة تزدهى بالنصر يذكرنا إبستين بأن الحركة من الغموض الثمانى التركيب إلى البناء الفردى توفر محاكاة تركيبية للإحساس بالفهم الكونى الذى به ينهى القارئ القصيدة (SRA, p. 67) . إن خفة اليد هنا واضحة وضوح الشمس ؛ فحركة القصيدة من نتاج خطته التركيبية ، وخطته التركيبية بدورها قد أملاها تفسير

أنتجها فى الواقع ولم تتم محاكاته من قبل نموذج شكلى. باختصار ، لا يوجد نموذج شكلى بالمعنى المستقل الذى يزعمه التحليل ، وإن وجد ليست ثمة علاقة شاملة بينه وبين هذا التفسير بالذات. إن حركة الاتجاه من المعقد إلى البسيط يمكن أن تحاكى التغير من الشك فى الطقوس الدينية إلى القبول بها دون تفكير (أى دون فهم). أو قد تحاكى التفسير الذى يرفضه إبستين بنوع خاص: وهو أن المتكلم فى القصيدة محدود المعرفة تخلى عن مساعيه فى النهاية لإيجاد تصور مسبق لواقع معقد. أى أنه إذا لم يكن تفسيره هو الوحيد الذى يناسب "الوقائع" (تذكر أنها ليست وقائع شكلية على النحو الذى يرغب فيه) ، فإن زعم المحاكاة يصبح فارغا لانتفاء وجود النماذج الشكلية أو التفسيرات التى لا تتحول إلى عناصر لعلاقة محاكاتية: باختصار كل ما يتصل بهذا الإجراء متعسف ؛ التفسير متعسف ، النموذج الشكلى نموذج تعسفى ؛ والصلة بين التفسير والنموذج الشكلى تعسفية أيضاً.

على أن إبستاين لم يكتف بهذا ، بل يخرج فى النصف الثانى من مقاله بتحليل يستجيب لرغباته ولا يقل فى غرابته عن التفسير الأول. وفيه يتناول أيضًا قصيدة "النمر" لـ بليك Blak، وهو يستخدم نظرية فعل الكلام هذه المرة ، ومقولة القوى الإنشائية بالذات. إنه يفرق بين أسئلة النعم/ لا ، التى يمكن الإجابة عليها بالموافقة أو الرفض وكفى ، وبين الأسئلة التى لا تكون الإجابة عنها بنعم أو لا، بل التى يجب أن تكون الإجابة عليها "عبارة" تكون بديلاً عن أداة استفهام ضميرية ، ويكون نوعها التركيبى محكومًا دقة باختيار أداة الاستفهام الضميرية، أى "أين ، متى ، لماذا ، ماذا (SRA, p. 70) . إن الأسئلة التى تتصدرها هذه الأدوات الاستفهامية يسيرة فى شكلها - "أين ذهبت؟ " بينما توجد أخرى أكثر تعقيداً ، مثال ذلك: "قبعة من هذه؟" وهو سؤال يفترض موقفًا ترتب سلفًا وتم فهمه. (توجد قبعة ولم يطالب بها أحد.) ، وهناك سؤال يمكن أن يفترض مستويات عدة سابقة من الفهم المرتب ، وهو من ثم سؤال من الدرجة الثالثة أو أعلى درجة من ذلك. مثل هذا السؤال يعنى ضمنًا أن السائل أو المجيب " قد تجاوز فعلاً نقطة مواجهة موقف غير مرتب." يقرر إبستاين أن بليك فى الأبيات: "أية يد خالدة أو عين / صاغت تناسقك المهيب ، "يطرح أسئلة من الدرجة الثانية أو الثالثة غير المسبوقة بالاستفهام الرئيس المناسب. والنتيجة هى

"سلب الأسئلة من قدرتها على استخراج المعلومات التي يجهلها السائل." إنها "ليست أسئلة فى واقع الأمر ، بل هى عبارات تعجب مقنَّعة." إن موقف القارئ مضطرب فى هذه الحالة ؛ فهو يصغى لشكل الأسئلة ، ولكنه يعرف ، إلى حد ما ، أنها عبارات تعجب مقنّعة ، وهى من ثم أسئلة لا يهتم بالإجابة عنها. على أنه فى المقطع الشعرى الخامس نجد أن الأسئلة فى صيغتها المعيارية الكاملة" - هل ابتسم حين رأى عمله؟ - كانت بمنزلة المتنفس الرائع؛ لأن " تركيب إجابة ما أصبح فى حكم الممكن." ومن ثم فإن الأسئلة الصحيحة فى المقطع الشعرى الخامس تعمل على تخفيف التوتر الذى نشأ من قبل بسبب طرح أسئلة زائفة الشكل فى البداية." (SRA, p. 73) .

فى وسع المرء أن يختلف مع هذا التفسير ، غير أن اختلافى سينصب على وصف الأنواع المختلفة من الأسئلة وتأثيراتها على القراء ؛ ولكن فى ضوء هذا التفسير تتلاحق نتائج إبستاين. إذا كان التتابع به قدر من الشعوذة ، فهذا فى البداية عند تقديم الجهاز الشكلى. وثمة أمران أريد أن أوضحهما فيما يتعلق بهذا الجهاز:

١- أن الجهاز ليس شكليًا بمعنى الكلمة فهو يتسع لمعلومات حول الاستجابات ولا يأخذ فى الاعتبار الموقف أثناء القول فحسب وإنما يأخذ فى الاعتبار الموقف السابق على القول أيضًا.

٢- أنه ليس جهازًا مكتملاً ، بل هو فى طور التكوين. وقد أوضح إبستاين ذلك صراحة حين قال: "إنه ينطلق ، إلى حد ما ، من قواعد لم تكتمل صياغاتها بعد، وهو يسمى مقاربته " تجريدية و غير نهائية فى حقيقتها." وسوف يتيح لنا فهم هاتين النقطتين الوصول إلى قضية أخرى نلتمسها بسؤال: ماذا كان سيحدث لو أن "إبستاين" توصل إلى صياغة جديدة للقواعد الحاكمة للأسئلة ؟ أميل إلى الإجابة على هذا السؤال بأن وصف القصيدة كان سيتغير ، ولكن عندما تكون المقولات المتنازع عليها أساسية بالدرجة نفسها مثل بنية الأسئلة أو خصائص الأفعال ، فلا يوجد فى الواقع ما نصفه. وبعبارة أخرى ، إذا كانت المقولات الوصفية هى نفسها تفسيرية (لأنها هدف للاعتراض عليها) فإنها تكون مكونة لموضوعها بدلاً من كونها أمينة

(أو غير أمينة) معه ؛ وعندما يفسح نسق من القواعد الشكلية المجال أمام نسق آخر؛ فإن النتيجة لن تكون وصفًا جديدًا للقصيدة نفسها بل قصيدة أخرى جديدة. إن تحليل "إبستاين" للأسئلة الواردة فى قصيدة "النمر" ليس مقنعًا لأنه يتلاءم مع القصيدة بل، لأنه ينتج القصيدة؛ فالبنية التفسيرية – الوصف النظرى لأدوات الاستفهام – تفضى حتمًا إلى بنية أخرى – القصيدة التى يشرع فى "وصفها." ثمة اتساق دلالى فى الإجراء بالتأكيد ، ولكنه اتساق يبدأ وينتهى بالتفسير، دون تواصل يذكر مع حقيقة أو نمط يمكن تحديده بشكل مستقل.

ونستطيع أن نعبر عما قلناه بطريقة أخرى فنقول إنه فى أكثر التحليلات اتساقًا (ومن ثم أكثرها إقناعًا) نجد أن تفسير القواعد النحوية وتفسير القصيدة يحدثان فى وقت واحد. والحق أنهما نشاط واحد. ويتضح هذا بنوع خاص فى تحليل "دونالد فريمان" لقصيدة كيتس Keats " إلى الخريف To Autumne"(٧). فشرح "فريمان" بارع ومعقد فى أن ،ولكنه يستند فى الأساس على مناقشة الأفعال: load, bless, bend, fill, plump كما تظهر فى الأبيات التالية:

Conspiring to him how to load and bless

With fruit the vines that round the thach-eves run;

To bend with apples the moss'd cottage-trees,

And fill all fruit with ripeness to the core;

To swell the gourd, and plump the hazel shells,

With a sweet kernel ...

تآمر معها كى يحشو ويبارك

بالثمار الكروم التى حول أكوام القش تسير

ويحنى بثمار التفاح أشجار الأكواخ المكسوة بالطحلب،

ويملأ جميع ثمار الفاكهة بالنضج حتى النخاع

فينفخ الدباء وتسمن الأصداف البندقية

بنواة حلوة ...

يلاحظ فريمان أن هذه الأفعال جميعها لازمة transitive فى بنيتها السطحية ، أو هى إلى حد ما أفعال لازمة يمكن أن تتحول إلى متعدية causative ، بينما فى أشكالها العميقة فإن swell, plum فعلان متعديان ، و fill بالذات يمكن قراءتها على أنها متعدية مرة واحدة على الأقل. ويمضى "فريمان" فى القول إننا نستطيع أن ندلل على أن load, bless, bend يمكن قراءتها أيضًا على أنها متعدية ولا يحتاج المرء إلا أن يزيد عليها المقطع " en" ليرى بعد ذلك أنها تعنى حالات فى طور الحدوث. فكما نقول "تكاثف الثلج the ice is thickened ... " ومثلما نقول جون كثف الحساء John thickened the sauce فكذلك الشأن فى "الأصداف البندقية تسّمن the hazel shells plump[en]مثلما نقول "لكى يسمِّن الأصداف البندقية to plump the hazel shells, وذلك الشأن فى benden, loaden, blessen (TA, p. 6) . وينتهى فريمان إلى أنه بجعل الأفعال الشروعية(*) فى الأساس جزءًا لا يتجزء من بنية سطحية موسومة بأنها "لازمة" ، يحقق "كيتس" نتيجة جوهرية لمعنى القصيدة. فالموضوعات الأساسية للحالات الطبيعية والمستقلة ظاهريًا - الأشجار التى تنحنى ، والأصداف التى تسمن - تتحول إلى المفعول به لفاعلية الخريف شاملة القدرة. فبدلا من كون الثمر يمتلئ بالنضج (حيث كلمة "ripely" هى الإجابة على السؤال :"بأية طريقة تنضج الثمار؟") نجد أن الثمر يمتلئ بالخريف ، الذى يستخدم النضج فى إتمامه لعمله. والعادى أن with fruit, with apples, with ripeness, and with a sweet kernel. لا تكون أدوات ، بل تصبح طبقًا لهذا التفسير الوسائل التى يعمل من خلالها الخريف: loads , blesses, fills, swells, and plumps يملأ، ينعم على ، يحنى ، يملأ ، يضّخِم ، يسمن . كل واحدة من هذه

(*) فعل شروعى ، وفعل الشروع هو فعل يدل على ابتداء العمل ، مثل أخذ ، شرع ، طفق. انظر معجم علم اللغة النظرى ، ص. ١٢٨ . (المترجم)

العبارات الأداتية تتحول إلى مفعول به لفعل الخريف (الخريف يحمِّل الكروم بالثمار) بدلاً من كونه نتيجة لفعل فاعل (الكروم تحَمِّل – بماذا؟ – بالثمار). إن الفاعلية الحاكمة للخريف ، بجعل كل شيء مفعولاً به ، تجعل كل شيء أداة لها ، حتى الشمس. إن الخريف يتآمر مع الشمس بمعنى أنه يستغلها ؛ إنه يتآمر، أداة تعاونه هي الشمس ، وتتمات كونه الأداة هي جميع الأفعال الأداتية المساعدة : bending, bless-ing, loading الحشو ، الإنعام ، الانحناء ، الخ. ومن ثم بوصفها أداة "تصبح الشمس جزءًا من الأشياء التي استخدمت للتآمر عليها (الثمر ، ثمار التفاح ، النضج ، النواة الحلوة) مثلما تصبح بدورها ... جزءًا من الأشياء التي استخدمتها: أدوات الكروم ، الأشجار ، الثمار ، الأصداف البندقية.) ويخلص فريمان إلى القول : " حسب هذه القراءة يمكن النظر إلى الشمس على أنها ... أداة فوقية للخريف ، الفاعل النهائي لجميع القوى الطبيعية في القصيدة " .(TA, p. 1o) .

وأنا أرى أن هذا كله ممتاز ومقنع ، ولكنه أيضًا تفسيري من أول كلمة إلى آخر كلمة. وأن "فريمان" – مثل كايزر – يفكر أيضًا بطريقة مختلفة. إنه يرى أن قراءة قصيدة "إلى الخريف" بمنزلة التدليل على " المحاكاة التركيبية ، المحاكاة التي تستخدمها القصيدة في بنيتها التركيبية ، لموضوعها (TA, p. 12) ؛ ولو أن هذا لا يرقى إلى ما يستحق من الفضل. فهو لم يقدم البناء التركيبي وموضوع القصيدة في تحليله وإنما أنتجها إنتاجًا بينما ينشئ الأول ليفسر الثاني. ويسلم فريمان كذلك في حاشية من حواشي مقاله حيث يحاول التدليل على أن النمط الشكلي الذي أدركه يمثل اختيارات انتقاها "كيتس" من بدائل في البنية العميقة. ولكن المغامرة ، كما يقول ، تخفق، لأن اللسانيين يختلفون حول محتوى البنية العميقة ، ومن ثم حول البنى البديلة الناشئة. ومع ذلك يظل مقتنعًا بأن النمط الشروعي / لازم / متعد في قصيدة "إلى الخريف" يعكس تفضيلا ، رغم أنه ، كما يقول، تفضيلاً على ما لا يعرف الإجابة عنه. والإجابة واضحة. فتفضيل نسق من القواعد النحوية على آخر ليس تفضيل الكاتب ولكنه تفضيل الناقد ، وما يعكسه هذا التفضيل في قراءته للقصيدة ، قراءة هي جوهر مضمون مقولاته الشكلية. ولقد أثار هذه النقطة ج. ب. ثورن عندما سلم بأن تحليله القواعدي لأية قصيدة يعقب فهمه لها ولا يسبقه ، ومن ثم ليس في مقدور هذا التحليل

أن يشارك فى علاقة لإثبات هذا الفهم: "الغرض الكلى من تصور بنية من القواعد [القصيدة ما] ... هو أنه يوفر طريقة نفرض من خلالها التفسير الذى يصل إليه المرء."ولقد أصاب .[٨] إن تعيين فريمان للنمط .. شروعى ، لازم، متعد ليس فعلاً تمهيديًا للتفسير ؛ إنه تفسير فى حد ذاته ، وتعيين موضوع القصيدة لا يعدو أن يكون نقلاً لهذا الفصل فى مفردات أكثر استطرادًا وأقل تقنية. باختصار ، عندما يختار فريمان نسقًا من القواعد بدلاً من آخر ، فإنه يختار معنى بدلاً من معنى آخر. لقد لاحظ يوجين كنتجن Eugene Kintgen مرة أنه نظرًا لعدد أنساق القواعد المتنازع عليها والخلافات المتصلة بمقولاته الأساسية ، "فإن تفسيرين أسلوبيين لنص واحد كتبا فى زمنين مختلفين ... قد يربطان بين ظواهر مختلفة ويصفان مزاعم مختلفة فى الظاهر بشأن النص". [٩] وأذهب إلى أبعد من هذا وأقول: النسقان من القواعد من شأنهما أن يصفا نصين مختلفين.

بهذه الإفادة أصل إلى ختام مناقشتى وأعود الآن إلى البداية ومن ثم إلى استنتاجاتى. ثمة نوعان من الأسلوبية ، وليس ضمن هذين النوعين ما يسعف الأسلوبى فى دعم أهم مزاعمه ؛ فالنوع الأول يتهاوى فى منتصف الطريق ، إذ لا توجد طريقة منطقية (مع وجود جميع الطرق البعيدة عن المنطق) تدعم ربطه بين العناصر الشكلية والدلالية. وفى اللون الثانى من الأسلوبية نجد أن التعالق بين العناصر الشكلية والدلالية يصل إلى حد الكمال حتى ليصعب الفصل بينهما؛ لأن مراحله أصبحت تفسيرية من البداية إلى النهاية. وفى الغالب يمارس الأسلوبيون النوعين كليهما من التحليل دون أن يعوا فرقًا بينهما؛ لأنهم يظلون ملتزمين بالتمييز بين الشكل والمعنى ، ولو كانوا لا يلتزمون به فى ممارساتهم الفعلية." أى أنهم يبدءون بالتسليم بأن الشكل يمكن أن يعكس معانى كثيرة وأن المعنى الواحد قد يرتدى أشكالاً كثيرة أيضًا ، وهو تسليم يستمر فيه حتى عندما يتضح مقدار المضمون الدلالى – مقدار المعنى – الذى تحمله مقولاتهم الشكلية. باختصار ، هم يرفضون الاعتراف بمأزقهم، فإما أن يمضوا فى ممارسة أنشطة ليست منطقية بالكلية ، وإما أن يشغلوا أنفسهم بنشاط ، إلى جانب أنه لا يمت للمنطق بصلة ، ليس شكليًا بقدر ما يرغبون.

على أنهم يستطيعون أن يزعموا الدقة والصرامة ولكنها دقة فى توضيح تفسير ، وصرامة فى عرض هذا التفسير.

سوف يلاحظ بعض منكم أن هذه الورطة التى ذكرت كانت سببًا فى نقاش كثير فى كتابات النحو التحويلى. فمن جهة ، يوجد هؤلاء الذين دافعوا عن نحو دال يضاف العنصر الدلالى إليه ، على نحو متكلف ، أو على نحو يشى أن ثمة غرضًا خاصًا ، ومن جهة أخرى ، يوجد أولئك الذين امتلأت مقولاتهم النحوية بالدلالات اللفظية مما جعل الفرق بينها يختفى فى النهاية. إن الدرس المستفاد من مأزق الأسلوبية درس قاس ، ولا سيما بالنسبة لأولئك الذين ما فتئوا يحلمون بنقد ، أو حتى بلسانيات ، تبدأ برصد وقائع شكلية مقطوعة الصلة أو مستقلة عن أى سياق ، ثم ينطلقون منها إلى العالم الأرحب للخطاب. خلاصة القول أن الحلم بتحليل يمضى فى طريق مقنن من الوصف الموضوعى لنص ما إلى تفسيره كان حلمًا وكفى. وأردت أن أقول إن كل وصف هو تفسير دائمًا وأبدا ، ومن ثم يصبح الفعل الأول لأى نقد ، ولا سيما النقد الذى يتأسس على علوم اللغة ، هو إنشاء النص.

وأخيرًا أريد أن أبين أن حجية هذا المقال تختلف اختلافًا كافيًا عن حجية سلفه الذى يحمل العنوان نفسه. ففى مقالى الأول " ما الأسلوبية؟ ولماذا يقولون عنها هذه الأشياء البغيضة؟ كان تركيزى على العلاقة المتعسفة بين تعيين الأنماط الشكلية وتفسيرها بعد ذلك. أما أطروحتى هنا فهى أن الأنماط الشكلية نفسها نتاجات التفسير ، ولا يوجد من ثم ما نسميه نمطًا شكليًّا ، على الأقل بالمعنى الضرورى لممارسة الأسلوبية: أى ليس هناك نموذج شكلى نقول إننا لاحظناه قد جاء مصادفة حتى يحق لنا أن نستخدمه لتفضيل تفسير على آخر. ورغم ذلك لا أنفى وجود الأنماط الشكلية بالكلية ، فهناك أنماط شكلية دائمًا ، ولكن هذه الأنماط الشكلية تجىء ، دائمًا ، نتيجة فعل تفسيرى سابق ، ومن ثم فإن الأنماط الشكلية جاهزة لمن أراد الوصول إليها طالما كان الفعل التفسيرى عنده جاهزًا. وإذا أردت أن أنهى مقالى بجملة أريدها أن تجرى مجرى الأمثال أقول: ثمة نمط شكلى دائمًا ، ولكن ليس هو النمط نفسه عند كل ناقد.

الهوامش

(١) Surfacing From the Deep," in On the Margins of Discourse: The Relation of Literature to Language (Chicago: University Press, 1978), pp. 157-201.

(٢) انظر الفصل الثانى أعلاه.

(٣) Donald Freeman, "The Strategy of Fusion: Dylan Thomas' Syntax," in Style and Structure in Literature, ed. Roger Fowler (Ithaca: Cornell University Press, 1975), p. 19.

(٤) Samuel Jay Keyser, "Wallace Stevens: Form and Meaning in Four Poems," College English, 37, no. 6 (1976), 578 (Hereafter cited as Ws).

(٦) E.L. Epstein, "The Self-Reflective Artifact," in Style and Structure in Literature, p. 40 (Hereafter Cited SRA).

(٦) The New Stylistics," in Style and Structure in Literature: Essays in the New Stylistics. 8

(٧) Keats's 'To Autumn': Poetry as Process and Pattern," Language and Style, 11, no. 1 (1978), 3-17 (Hereafter cited as TA).

(٨) Generative Grammar and Stylistic Analysis,' in New Horizons in Linguistics, ed. John Lyons (Baltimore: Penguin, 1970), pp. 194-195.

(٩) Is Transformation Stylistics Useful?" College English, 35, no. 7 (1974), 823.

الفصل الحادى عشر

الظروف الطبيعية ، اللغة الحرفية ، أفعال كلام مباشرة ، العادى ، اليومى ،الواضح ، ما يحدث دون قول ،وقضايا خاصة أخرى

كان هذا المقال محاولة من جانبى لأن أنأى بنفسى عن وصف (هو فى الواقع وصف كاريكاتورى) معين كان يوصف به الموقف الدريدى[*] أو ما بعد البنيوى Post-structural . فى ذلك الوصف (والذى عبرت عنه كتابات م. هـ. أبرامز M. H. Abrams على سبيل المثال) ، يفضى إنكار النصوص الموضوعية والمعانى النهائية إلى عالم كامل من اللعب الحر غير المقيد ، ويكون كل شىء فيه بعيداً عن التحديد وغير قابل للحسم. وفى النظرية التى قدمتها قلت إن التحديد والحسم ممكنان ، على أن ذلك لا يتم بسبب الضرورات التى تفرضها اللغة ويفرضها العالم – أى بكيانات مستقلة عن السياق – بل بسبب الضرورات التى تنشأ داخل السياق أو السياقات التى نجد أنفسنا نعمل من خلالها. ومن ثم فإنى أنطلق من خطة مزدوجة على النحو الذى يظهر فى العنوان الذى اخترته لهذا المقال. أريد أن أدلل على ، وليس ضد ، الطبيعى ، والعادى ، والحرفى ، والصريح ... إلخ. ولكنى أريد أن أدلل على هذه الأمور بوصفها نتاجات ظروف سياقية أو تفسيرية ، وليس بوصفها من ممتلكات لغة لاسياقية أو عالم مستقل. وفى ستة[**] أجزاء صغيرة كتبتها من منظور مختلف تمام الاختلاف (الدين ، الجنس ، البيسبول ، الأدب ، القانون ، نظرية فعل الكلام ، الغموض) ركزت على معالجة النقطة الأساسية نفسها: ليس للغة شكل منبت الصلة عن السياق، ولكن لأننا لا نواجه اللغة إلا فى

(*) نسبة إلى جاك دريدا وهومن رواد التفكيكية وأهم أنصارها. (المترجم)

(**) ذكر فى متن الكتاب أنها ستة أجزاء على الرغم من أن ما تم تضمينه بين القوسين سبعة أجزاء وليس ستة كما ذكر. (المترجم)

سياقات ، ولا نواجهها فى المطلق أو فى صورتها المجردة فإن الشكل يلازمها دائمًا ، رغم أن هذا الشكل فى تغير مستمر. المشكلة فى هذه الصياغة أن التحديد عند الكثيرين لا ينفصل عن الثبات: فالمبرر الذى يجعلنا قادرين على تعيين معنى نص ما هو أن هذا النص ومعانيه لا تتغير أبدًا. وما أقترحه الآن هو أن التغير يحدث دائمًا ولكن نتيجة هذا التغير ليست أبدًا غياب المعايير والمقاييس والحقائق التى نريدها ، لأنها ستكوِّن ملامح أى موقف نجد أنفسنا فيه. وهذا يعنى أنه بينما لا نستطيع البتة أن نعين المدلول الدقيق مرة واحدة وإلى الأبد - أى نسمى جملة غامضة وأخرى واضحة فى ذاتها - فإننا نستطيع دائمًا أن نعين هذا المدلول ضمن الظروف التى تكِّون إدراكنا - أى ندرك أن جملاً غامضة وأخرى واضحة من خلال سياق. وهذا ما قلته بالضبط فى عبارات أخرى فى مقالى المعنون: " كيف ننجز أفعالاً مع أوستن وسيرل": قلت إن هناك دائمًا قصة معيار ، وبوصفنا شخصيات منطمرة فيها ، لسنا دون إيمان بالحقائق والنتائج والمسئوليات - بكل شىء يكون إحساسنا بوجودنا فى هذا العالم.

وقد كان هذا المقال مصاحبًا لسرنديبية(*) لا ريب فيها. كنت قد ألقيته كحديث فى ندوة أشرف عليها إدوارد سعيد فى جامعة "كولومبيا". كنت فى القطار إلى نيويورك وتصادف أن ألقيت نظرة على صفحات الرياضة فى جريدة "البولتمور صن" The Baltimore Sun حين وقعت عيناى على عناوين بارزة تحتفل بالبطولات التى أحرزها "بات كيللى" لاعب البيسبول المعروف. وعندما وصلت إلى نيويورك كان حديثى قد اتخذ منحى آخر تمامًا ، ركزت فيه ، ولأول مرة ، خلال ممارستى النقدية على مسألة الاعتقاد. كان "بات كيللى" يحرز النصر تلو النصر. وكان هو السبب الرئيس فى النجاح غير المتوقع الذى حققه فريق "أوريولز" عام ١٩٧٩ . وفى منتصف الموسم كان يقول - أيضًا - إنه لم يفقد قوته التفسيرية ، يعنى تفسير أسباب النصر. ومن أهم ملامح هذه القوة التفسيرية هى أنه يؤكد على أن إنجازاته لا تتم إلا فى أيام

(*) السرنديبية موهبة اكتشاف الأشياء النفيسة أو السارة مصادفة (من أسطورة أمراء سرنديب الثلاثة). (المترجم)

الآحاد. ورغم ذلك فقد حدث أن كسب مباراة فى ليلة أربعاء حين أحرز هدفًا مثيرًا أصبح حديث الصحف. وعندما سألوه إذا ما كان ذلك النصر الذى حققه فى يوم غير يوم الأحد بمثابة قلب لنظريته حول العناية الإلهية ، فكر قليلاً ثم قال إن الأربعاء كان مناسبًا أيضًا لأنه كان يصلى صبيحة ذلك اليوم ، ومن ثم لا يختلف كثيرًا عن أيام الآحاد. إن ما يظهر على أنه اختلاف تام تحت جملة من الفروض - الاختلاف بين الأحد والأربعاء مثلاً - فهمه "كيللى" على أنه تشابه تام فى ظل جملة من الفروض رأى من خلالها العالم. عرف يقينًا دون ريب أن اليوم الذى يحرز فيه هدفًا لابد أنه يوم الله أيضًا. و"كيللى" لم يكن يكذب أو يخدع حين قال ذلك ، بل كان يعبر عن وجهة نظره فعلاً].

فى يوم أول مايو (عيد العمال) عام ١٩٧٧ أحرز "بات كيللى" المهاجم فى فريق "بولتمور أوريولز" للبيسبول هدفين فى مباراة واحدة ضد فريق "ملائكة كاليفورنيا". وقد خصصت صحيفة البولتمور صن ثلاثة أعمدة لشرح ملابسات الحادث ، جزئيًا لأن "كيللى" نادرًا ما أظهر مهارة كتلك من قبل (كل ما أحرزه كان خمسة أهداف فى الموسم السابق كله)، ولكن السبب الأكبر فى اهتمام الصحيفة هى الظروف التى قال "كيللى" إنها كانت سببًا فى نجاحه. "فكيللى" لم ير أنه حقَّق شيئًا ، بل هى العناية الإلهية التى لم يكن هو إلا يدها التى أحرزت الأهداف. وبعد عامين ، اعتنق "كيللى" مذهبًا دينيًا جديدًا. كان يقول: كنت فيما مضى لاعب بيسبول عادى ، وكنت من رواد الحفلات والسهرات، أتسكع بين الحانات وأطارد النساء من كل لون. ولكن تغيرًا اعتورنى ، ووهبت نفسى لله وحده"، وكان هذا التغير من جانب "كيللى" هدفًا لقلم صحفى الصن "مايكل جانوفسكى" الذى علق بغيظ قائلاً: "لم أتمكن من أن أسمع من "كيللى" حتى رأيه فى مباراة الأمس - أو أية مباراة أخرى - "من المنظور الدقيق لرياضة البيسبول". إنه لا يرى أن الهدفين اللذين أحرزهما كانا بسبب تصميمه على هزيمة خصمه وكفى ، ولكنه رآهما جزءًا من وجوده الدينى. وقد يفترض المرء أن "جانوفسكى" أراد أن يناقش مع "كيللى" ملابسات مباراة الأمس ووجد أن "كيللى" لا يقر فى الواقع بالوقائع التى يسعى لمعرفتها كتاب النقد الرياضى عادة. تلك الوقائع التى تتأسس على "المنظور الدقيق لرياضة البيسبول" وهى جملة مدهشة؛ لأنها تعيننى

على تحديد موضوع هذا المقال: وجود مستوى من الملاحظة أو الخطاب تكون عنده المعاني واضحة غير متنازع عليها ؛ مستوى العادى ، أو الطبيعى أو المعتاد ، أو اليومى ، أو الصريح ، أو الحرفى. وهذا هو المستوى الذى لا يقره "كيللى" من وجهة نظر "جانوفسكى" ولكن "كيللى" يرى أنه لم يفعل شيئًا سوى أنه أعاد تعريف هذا المستوى نفسه من الخطاب ، فهو يرى كل شىء الآن من منظور وجوده الدينى كما يقول "جانوفسكى". وهذا لا يعنى أنه يفسر الأمور مجازيًا بعد أن رآها من منظورها العادى ، ولكن لأن إدراكه العادى يقول: إنها دليل على وجود قوى خارقة للطبيعة. لعب "كيللى" فى عيد العمال؛ لأن المصادفة قضت أن يمرض الحارس اليمين بالتهاب فى الملتحمة. "وحتى هذا ، يتعجب "جانوفكسى" ، يفسره "كيللى" بأنه تدخل إلهى ..." وكلمة "يفسره" ليست الكلمة الصحيحة تمامًا لأنها توحى بحيلة لفرض معنى على معطيات واضحة لا يشكل هذا المعنى جزءًا فيها ، ولكن بالنسبة "لكيللى" فإن المعنى يسبق المعطيات التى لا تنفصل عن شكلها قبل التفسير. إن الجهد الذى اضطر "جانوفسكى" إلى أن يبذله قبل أن يفسر التدبير الإلهى على أنه من مجريات الأمور اليومية يعد أمرًا "طبيعيًا" فى نظر المسيحى التائب ، والذى يضطر - الآن - إلى أن يبذل جهدًا غير عادى تمامًا كى يرى من جديد أن ما فعله داخل فى إطار "المناقشة الرياضية الخالصة."

وهذا يوحى بأن هناك مقولات مثل "الطبيعى" و "اليومى" ليست بالمقولات الجوهرية ، بل هى مواضعاتية. إنها مقولات لا تشير إلى خصائص العالم كما هو ، بل إلى خصائص العالم كما تقدمه لنا فروضنا التفسيرية. ففى العالم الذى يتموقع فيه "جانوفسكى" بوصفه فاعلاً مستقلاً وسط ظواهر مستقلة بالقدر نفسه ، يظهر "كيللى" خروجًا عن القياس (ومن ثم لافتًا) ، إذ بدلاً من أن يقبل بالعالم كما هو موجود ، راح يملؤه بموجودات غير مرئية يستوجبها اعتقاده. أى أن "جانوفسكى" يفترض (دون أن يكون واعيًا بافتراضه) أنه يتحدث من موقع فوق أو تحت أو جانب اعتقاد ، ولكنه فى الواقع يتحدث تأسيسًا على اعتقاد بديل ، اعتقاد يتكون من العالم المتأسس على الأسباب "الطبيعية" مثلما يتأسس اعتقاد "كيللى" على عالم يمتلئ بالتدخلات الإلهية. النقطة مدار الخلاف هنا هى وضعية "العادى". فلم يدر بخلد "جانوفسكى"

أن يفسر أو يدافع عن الأساس الذى يبنى عليه وصفه للأحداث تأسيسًا على "لغة البيسبول الدقيقة" (مثلما يطلب من "كيللى" أن يفسر ويدافع عن وجهة نظره) ؛ إنه لا يصف إلا ما جرى بالفعل. وهذا هو العادى ، العادى هو الذى يظهر وجوده بمعزل عن أى شىء نقوله أو يدور فى أذهاننا عنه. إنه لا يحتاج إلى تعليق (فليس هناك من يكتب عنه القصص الإخبارية)؛ لأنه واضح جلى ، تراه كائنًا على السطح ؛ يستطيع أن يعاينه من يريد. ولكن ما يراه المرء لا ينفصل عن مقولاته اللفظية والذهنية ، بل هو فى الواقع من نتاجات هذه المقولات ؛ ولأن هذه المقولات هى محتوى الفهم وليست زائدة عليه ، فإن الكيانات التى توجدها تبدو جزءًا من العالم بمعنى أنها كانت سابقة فى وجودها على الفهم والإدراك. بعبارة أخرى ، لأن العادى والواضح يوجدان بين ظهرانينا دائمًا لأننا نستطيع دائمًا أن نستحضر اعتقادًا أو أكثر ، فإنهما لا يفلتان من التغير. لقد تغيرا عند "كيللى" ، ولذا كان لقصته عندئذ أهمية بالغة. يقول كيللى: "كنت لاعب بيسبول عادى" وهو يعنى بذلك أنه كان يرى ما يراه لاعبو البيسبول العاديون. إن ما يراه الآن بشكل طبيعى هو التدخلات الإلهية. إن توبته تسير على النمط الذى بينه القديس "أوغسطين" فى كتابه فى العقيدة المسيحية On Christian Doctrine " . فالعين التى لبثت فى أغلال عالم الظواهر (وكان يعتقد أن استقلال هذا العالم من المبادئ الأساسية) اغتسلت الآن وتطهرت وأضحت قادرة على رؤية الحق ، على رؤية الجلى ، على رؤية ما يستطيع أن يراه كل ذى عينين: "إنه (الله) موجود فى كل مكان لكل ذى بصيرة نقية طاهرة."[1] إنه موجود فى كل مكان ليس نتيجة لفعل تفسيرى وقع عن قصد على معطيات يمكن أن تتاح بطريقة أخرى ، بل نتيجة لفعل تفسيرى وقع على مستوى من العمق بحيث لا نميزه عن الوعى ذاته.

ولقد أطلت فى شرح هذا المثال ذلك أنه بدا لى أنه يدعم (ولو عن طريق غير مباشر) السؤال الذى يطرح كثيرًا فى المناقشات الأدبية راهنًا وهو: ماذا فى النص؟ وهذا السؤال يفترض أنه عند مستوى ما (وربما أساسى) يكون الموجود فى النص مستقلاً عن وسابقًا على ما يقوله الناس عن النص . إن النص من ثم ثابت لا يتغير ،

رغم أن التفسيرات التى تتناوله قد تختلف. أريد أن أجادل بأن النص موجود دائمًا (مثل وجود العالم العادى) ولكن محتوى هذا النص عرضة للتغيير ، وهو من ثم ليس مستقلاً بأى حال عن التفسير ، وليس سابقًا عليه. ومثالى على ذلك فى قصيدة ملتون شمشون الجبار(*) Samson Agonistes وهو نص يتصل اتصالاً لافتًا بتحولات "كيللى" الدينى.

ومثل سائر أعمال ملتون الهامة ، كانت قصيدة شمشون الجبار موضوعًا لقراءات كثيرة. ومن بين القراءات التى تعد مقبولة اليوم تلك القراءة التى تنشد الصلة بين قصة شمشون وحياة المسيح. وفى أقوى مظاهرها نجد تناقضًا ظاهر فى الجدل الدائر حول هذه القراءة بالذات. فقصيدة "شمشون" تقصد المسيح؛ لأن القصيدة لم تذكر اسمه صراحة فى أى موضع من مواضعها. وهذه القراءة تتناقض مع الأسس التى يُبنى عليها الدليل ، بيد أنها تُظهِر أمرًا غاية فى الأهمية بشأن الدليل: وهو أن الدليل نفسه من عمل الشىء الذى يقوم عليه الدليل ، ولا يوجد البتة بشكل مستقل. أى أن التفسير يحدد الشىء الذى يقوم دليلاً عليه ، ولا يُختار الدليل إلا لأن التفسير قد تم التسليم به بالفعل. فى هذه الحالة ، يصبح الدليل دليلاً على التفسير التيبولوجى typological، ولذا فهو تفسير ، ولو لم يكن ، إلى حد ما ، موجودًا. والتيبولوجيا هى طريقة فى قراءة العهد القديم تقصد إلى وصف تصور مسبق أو نذير بوقوع أحداث فى حياة المسيح. وهى ليست (على الأقل فى صيغتها البروتستانتية) رمزية لأنها تصر على احترام الواقع التاريخى للنمط غير المدرِك لدلالته بوصفه

(*) Agonistes فى الإغريقية تعنى المتبارى فى الألعاب والمباريات (وشمشون متبار فى ألعاب الفلسطينيين رغم أن أحدًا لم يَتَحَدَّه را القصيدة البيت ١٦٢٨) أو تعنى البطل، فى معجم فيليب: New World of Words (1658 and 1663) يعرف كلمة agonize بأنها تعنى "يلعب دور البطل" (راجع القصيدة الأبيات ٧٠٥، ١١٥٢، ١٧٥١) أو هى تعنى الجهاد الروحى فى التراث الأفلاطونى ، أو هى تعنى القديس أو الشهيد فى التراث المسيحى. وقد كتب القديس "أوغسطين" رسالة سماها De Agone Christiano انظر قصائد "جون ملتون" التى حررها كل من "جون كارى" وألاستير فاولر: لونجمان ١٩٦٨ ، ص. ، ٣٢٠ ونرجو أن تكون ترجمة القصيدة بشمشون الجبار أقرب للمعنى وأقرب للأذن العربية . (المترجم)

استباقًا لمن هو أعظم منه. وفى الفردوس المفقود يمكن الإشارة إلى هذه الدلالة عن طريق الراوى الذى يقف خارج وعى الشخصيات ، ومن ثم يستطيع أن يستبق النظام الدينى الجديد دون انتهاك للياقة النمطية. على أن قصيدة شمشون الجبار تخلو من راو ، ويقوم وعى الشخصيات بإظهار حدود الوعى المسموح به. ويتبع ذلك (على افتراض أن ثمة توجهًا للقراءة النمطية) أن غياب أية إحالة للمسيح ، بدلاً من كونه دليلاً على أنه لم يشر إليه ، يصبح دليلاً على أن ملتون يقصد احترام اللياقة النمطية. وكما يقول وليام مادسن William Madsen : "بدلاً من ذكر شمشون والمسيح ، يهتم ملتون بقياس المسافة بين مستويات الوعى المختلفة ... المتاحة أمام أولئك الذين يعيشون فى ظل الشريعة القديمة ، ومستوى الوعى الذى كشف عنه المسيح."[٢] وما إن يحدد هذا الوصف لمقصد "ملتون" ، فإن النص سيتخذ على الفور الشكل الذى يمضى مادسن فى وصفه: "إذا ... تصورنا شمشون فرداً حقيقيًّا أولاً وأخيراً يعيش فى موقف تاريخى حقيقى ، فإن دلالته عند القارئ المسيحى عندئذ تكمن قبل كل شىء فى عجزه عن الارتفاع إلى معيار البطولة الذى وصفه "ملتون" فى الفردوس المستعاد Paradise Regained "(ص. ٢٠١-٢٠٢). فحقيقة أن هذه الدلالة لا تتاح للشخصيات هو ما يجعلها متاحة للقارئ المسيحى. فضلاً عن ذلك ، إنها ليست دلالة مجازية ، دلالة مفروضة على المستوى الحرفى للنص ، ولكنها جزء لا يتجزأ من النص وهو قيد البحث من قبل قارئ ينطلق من فرضيات "مادسن" التفسيرية. ولا يرى هذه الدلالة القارئ الذى لا يمتلك هذه الفرضيات ، بل سيرى دلالة أخرى مختلفة ، وهذه الأخرى ستكون أيضًا نتاج فرضيات كان ينطلق منها. وفى الحالتين كلتيهما (وفى أية حالة يمكن تصورها) يصبح المعنى الناتج حرفيًّا، ويتأسس مباشرة على تحديد لما كان فى النص. ويُعتقد عادة أن مقولة "فى النص" تشير إلى شىء ما موجود على نحو يتعذر اختزاله، وأن هذا الشىء يوجد بمعزل عن جميع الأنشطة التفسيرية أو سابق عليها . ويوحى مثال قصيدة "شمشون" الجبار بأن ما هو مدرك على أنه "فى النص" هو من فعل الأنشطة التفسيرية ، رغم أن هذه الأنشطة التفسيرية تكون فى مراحلها الأولى من حيث الأداء حتى إن محصلاتها تبدو موجودة قبل أن نكون قد فعلنا أى شىء. بعبارة أخرى ، إن مقولة "فى النص" أشبه بمقولة "العادى" مقولة ممتلئة دائمًا ،

(فلا توجد نقطة نقول عندها إن مجموعة من الفرضيات التفسيرية ليست سارية المفعول) ولكن ما يملؤها ليس هو الشيء نفسه دائمًا. فالمسيح موجود في قصيدة "شمشون" الجبار بالنسبة لبعض القراء اليوم ، وهو لا يوجد بالنسبةلآخرين ، وهو لم يكن موجودًا "في النص" في نظر جميع القراء قبل أن تظهر قراءة مايكل كروز Michael Krouse عام ١٩٤٩ ، حيث يقدم تفسيره التايبولوجي للقصيدة. وكذلك من المهم أن نعرف أن "ما في النص" لا يمكن حسمه بالاحتكام إلى الدليل؛ لأن الدليل نفسه لا يتاح إلا عندما يتم تحديد " ما في النص". (وإلا أصبح من العسير أن نقرأ.) والحق أن الدليل نفسه لا يكون هو نفسه عندما يقام دعمًا لتحديدات متباينة لما هو في النص. وهكذا نجد أن حقيقة أن المسيح لم يرد ذكره دليل على أنه لا يوجد في النص ، بينما تصبح تلك الحقيقة نفسها دليل وجوده في النص عند قارئ آخر. وأيضًا لا يستطيع المرء أن يهبط إلى مستوى أدنى في الوصف ويؤكد أن تلك الحقيقة عن النص (أن المسيح لم يرد ذكره) فوق الشك ؛ وأفترض أن القارئين كليهما يطرحان مفهومين مختلفين لمسألة ذكر المسيح من عدمه. والحق أن القارئ الثاني يزعم أن ذكر "شمشون" في القصيدة يعني ضمنًا ذكر المسيح ويكون ذكره من ثم أشبه بتصوره السبقي في العهد القديم. وهذا لا يعني أن نص قصيدة "شمشون" الجبار غامض أو متقلب ؛ إنه ثابت على الدوام وليس غامضًا. على أن ثباته متحقق في أكثر من اتجاه ؛ لأن متوالية من الفرضيات التفسيرية تمنحه متوالية من الأشكال الثابتة . إنني لا أدلل على وجود نص متعدد الجوانب أو مفتوح ، بل على نص واضح ومحدد ولكن محدوديته ليست بالأمكنة أو الأزمنة ، بل بطريقة القراءة ، إنه نص عرضة للتغيير[٣].

ولدي مثال آخر أكثر إيجازًا من المثالين السابقين ، لا أستقيه من صفحات الرياضة ولا من نصوص الأدب ، بل من الحياة. وهذا المثال يعيننا أكثر على توضيح ما نقول. أتذكر لافتة كانت مثبتة على باب نادي أعضاء التدريس في جامعة جونز هوبكنز، كتبت عليها عبارة خالية من أي تنقيط:

الأعضاء السريون فقط

وحانت لى أكثر من مناسبة لأسأل طلابى عن معنى هذه اللافتة ، وتلقيت أكثر من إجابة مختلفة ، كان أقلها إثارة للاهتمام تلك الإجابة التى تقول: "إن الأعضاء السريين لا العلنيين هم من يسمح لهم بالدخول." وجاءت إجابات زائدة عن المقصود تقول: "يسمح للأعضاء الجنسية فقط للأعضاء بالدخول" أو "فى وسعك أن تدخل أعضاءك الجنسية فحسب" أو (وهذه أكثر القراءات شهرة ، ربما لعزوها صفات بشرية لغير العاقل)" مسموح للأعضاء الجنسية فقط بالدخول." وصادفت فى كل فصل الدوجماتى dogamatic المنطقى على طريقة الدكتور "جونسن" Dr. Johnson يقف ويقول: "ولكنك تلعب بالألفاظ وحسب ، الجميع يعرفون (رغم أن الجميع ، وكما سنرى فيما بعد ، لا يعرفون الشىء نفسه فى جميع الأوقات) ، أن المقصود هنا هو أن الأعضاء الذين ينتمون للنادى هم فقط المسموح لهم بالدخول." وهو على صواب بالطبع. ولكن فى وسعنا مع ذلك أن نتحرى مصدر هذه المعرفة. كيف يتأتى لنص لا يعرف الثبات أن يثبت على معنى واحد يعرفه الجميع أو يعرفه أكبر عدد من الناس ، حالما يعاينونه ؟ والإجابة على هذا السؤال نجدها فى إجابات طلابى على سؤالى الأول: ماذا تعنى اللافتة ؟ كل ما فعلوه هو أنهم نقلوا الألفاظ خارج السياق (باب نادى أعضاء هيئة التدريس) الذى منح اللافتة معناها الحرفى ، إلى سياق آخر (قاعة الدرس) ولم يكن المعنى فيها أقل وضوحًا أو حرفية ، بيد أنه مختلف. والشىء الذى فعلوه هو أنهم ضربوا صفحًا عن معنى كان متاحًا بصرف النظر عن سياق ، واتجهوا نحو معان متباينة تطرحها السياقات. والمفارقة أن ما فعله الطلاب لا "يثبت" أن الألفاظ تعنى ما نرغب فيه ، بل يثبت أنها لا تعنى إلا شيئًا واحدًا على الدوام ، رغم أن هذا الشىء الواحد الذى تعنيه الألفاظ يتغير دائمًا. إن الشىء الواحد الذى تعنيه الألفاظ هو من عمل الشكل الذى تتخذه اللغة عندما نصادفها فى موقف ؛ وإن المعرفة بأننا فى موقف معين هى التى تثبت المعنى. وفى حالة (الأعضاء السريون فقط) تكون المعرفة هى معرفة ما نفعله مع اللافتات على أبواب نادى أعضاء التدريس. والذين يدخلون النادى لا يفهمون اللافتة فى البداية بشكل بعيد عن التفسير أو بعيد عن السياق ، ثم يفسرونها بعد ذلك حتى تتسق مع الموقف ، بل على النقيض ،

وجودهم فى الموقف يعنى أنهم فسروها فعلاً حتى قبل رؤيتها. أى أن المعرفة بماذا نفعل باللافتات على أبواب نادى أعضاء التدريس معرفة واقعة مع ما نفعله باللافتات؛ لأن المعرفة هى التى كانت تنظم فهمنا من الأصل.

وهذا لا يعنى أن المعرفة بما نفعله بلافتات أبواب نادى أعضاء التدريس معرفة ثابتة فى ذاتها ، بل تعنى أنها تسعى للثبات على الدوام فى أى شكل تتخذه. فى كثير من المجالس البلدية يقوم أرباب مهنة من المهن بتأليف ناد للحصول على ميزات ضريبية معينة ، وفى بعض الولايات " الجافة" أى التى تمنع الخمور يصبح تأسيس نقابة ما وسيلة للتحايل على القوانين التى تمنع البيع العلنى للخمور. فى مثل هذه المواقف نجد أن كلمة سرى private تعنى علنياً public (وليس معناها التقييد البتة إلا إذا كانت المؤسسات التجارية تعرف التقييد). وفى هذا السياق نفهم لافتة الأعضاء السريون فقط بمعنى أن " أى شخص يستطيع أن يدفع يسمح له بالدخول ." وهذه القراءة أشبه فى حرفيتها بالقراءة التى تقول: "غير مسموح بالدخول إلى هذا النادى لغير الأعضاء." فلمن كان فهمهم امتداداً للموقف الذى واجهوه لن تعنى الألفاظ شيئًا آخر. وقد تبدو الأمور مختلفة ومتناقضة حين نؤكد أن نصًّا ما يمتلك أكثر من معنى حرفى واحد ، ولكن ذلك لأننا ندخر كلمة حرفى عادة للمعنى الواحد الذى يمتلكه النص دائمًا (أو يجب أن يمتلكه النص دائمًا) فى حين أننى استخدم كلمة حرفى للدلالة على أن النص يمتلك تلك المعانى المفردة المتباينة فى الوقت نفسه فى متوالية من المواقف المختلفة. يوجد دائمًا معنى حرفى؛ لأنه فى أى موقف يوجد دائمًا معنى يبدو واضحًا أى أنه يوجد بمعزل عن أى شىء قد نفعله. ولكن هذا لا يعنى إلا أننا قد فعلناه بالفعل ، وفى موقف آخر ، عندما نكون قد فعلنا شيئًا آخر ,يكون هناك معنى واضح آخر ، أى "حرفى." إن الدلالة الأقوى عادة للفظة "حرفى" هى التى تعنى المعنى الفردى الذى لا ينفصل عن عبارة "مرة واحدة وإلى الأبد" وهذا ليس معناه شيئًا إلا إذا كان هناك معنى يمكن فهمه بصرف النظر عن أى موقف ، معنى لم يكن نتاج تفسير ، ومتاح بشكل مستقل. وكل المعانى "الحرفية" تزعم ذلك ، بيد أنه زعم لا يقوم إلا لأن ثمة فعلاً تفسيريًّا جارى الحدوث بيد أنه مطمور فى الموقف (فبنيته هى بنية الموقف) حتى إنه لا يبدو وكأنه فعل تفسيرى على الإطلاق. لا يحدث أبدًا أن نكون

بمعزل عن موقف ما. ولأنه لا يحدث أبداً أن نكون بمعزل عن موقف البتة ، لا يحدث أيضًا أن نكون على مبعدة من فعل التفسير. ولأننا لا نكون أبداً على مبعدة من فعل التفسير ، فلا توجد إمكانية للوصول إلى مستوى من المعنى يقع وراء التفسير أو دونه . ولكن ثمة معنى أو أكثر فى كل موقف دون أن يمسه التفسير؛ لأنه يكون متماثلاً فى الشكل مع البناء التفسيرى الذى يمتلكه الموقف بالفعل (ومن ثم إدراكنا). ومن ثم ستوجد القراءة الحرفية دائمًا ، ولكنها :

١- لن تكون هى نفسها دائمًا فى كل مرة.

٢- فى وسعها أن تتغير دائمًا.

فى هذا المعنى الجديد لـ "الحرفى" تأخذ القراءة الحرفية معنى التعددية ، وهذا ما حدث مع طلابى حين سألتهم: "ما الذى تعنيه لافتة "الأعضاء السريون فقط" ؟ فليس ما يفعلونه باللافتات المثبتة على أبواب نادى أعضاء التدريس فى الجامعة هو الذى يكّون فهمهم هنا ، بل هو ما يفعلونه بالنصوص التى يكتبها أساتذة الأدب الإنجليزى على السبورات. أى أن أساتذة الأدب لا يكتبون العبارات عل السبورات إلا إذا كانت أمثلة على لغة إشكالية أو مفارقة ساخرة أو غموض ، والطلبة يعلمون ذلك لأنهم يعلمون ماذا يعنى وجودهم فى قاعة درس، ومقولات الفهم التى هى محتوى هذه المعرفة تنظم ما يرونه قبل أن يروه. إن المفارقة والغموض ليسا من خصائص اللغة ولكنهما من فعل التوقعات التى نقارب بها اللغة. فإذا توقعنا الغموض فى نص ما فسوف نتصور أثناء فعل القراءة مواقف يعنى فيها النص شيئًا وبعد ذلك يعنى شيئًا آخر (ولا يوجد نص لا نفعل معه ذلك) ، وسوف تكّون هذه المعانى المتعددة ، فى سياق هذا الموقف ، القراءة الحرفية لهذا النص. أى أنه فى الموقف الذى تكون فيه القراءة الواضحة (أى التى نفهمها مباشرة) قراءة متعددة ، تصبح المعانى المتعددة التى يعنيها النص هى الشيء الوحيد الذى يعنيه النص.

أريد أن أقول باختصار: إن ثمة شيئين لا أريد أن أذكرهما بشأن لافتة "الأعضاء السريون فقط": وهما أن العبارة لها معنى حرفى ، وأن العبارة ليس لها معنى حرفى. ليس لها معنى حرفى بمعنى أنها تنطوى على مضمون ما يتعذر إنقاصه ويصمد أمام

تيار المواقف المتغيرة ، ولكن فى كل موقف من هذه المواقف ثمة معنى واحد (ولو كان مُتَعَدِّدًا) يبدو من الوضوح بحيث لا يستطيع المرء أن يرى كيف يكون غير ذلك ، وأن المعنى سيكون حرفيًا.

وإذا كانت مسألة الحرفى وغير الحرفى ذات أهمية فى المناقشات الأدبية ، فإنها المسألة المركزية فى القانون ، حيث يكون تحديد ما يقوله النص (عقد ، نص قانون ، حيثيات قضية ، سابقة ، قرار محكمة) من شأن كل من له مصلحة فى تفسيره. إن البحث الدقيق فى كيفية إدارة هذه المسألة سيميط اللثام عن نمط ينبغى أن يكون معروفًا الآن. ومثالى على ذلك قضية تتناول إثبات صحة الوصايا ، رجز فى. بالمر ، نيويورك ،١٨٨٩ ٣, يتصدر قرار المحكمة استعراض للوقائع: " إنه فى يوم الثالث عشر من شهر أغسطس ١٨٨٠ أقدم السيد فرانسس ب. بالمر على كتابة وصيته الأخيرة ، ينص فيها على أنه يترك لابنتيه السيدة "رجز" والسيدة "برستون" ميراثًا قليلاً ، وهما المدعيتان فى هذه القضية ، والباقى لحفيده ، المدعى عليه إلمر إى. بالمر." وفى عام ١٨٨٢ أقدم السيد "بالمر" الجد على الزواج من "المسز بريسى" ، مع احتمال أنه قد يغير وصيته حتى تصبح زوجته الجديدة هى المستفيدة الرئيسة من الميراث. وعندئذ أقدم بالمر الحفيد على فعلته. قالت المحكمة: "إنه كان يعرف بالتدابير التى اتخذها الجد لصالحه ... وعمد لذلك إلى الحيلولة بين جده وبين إلغاء تلك التدابير ، وظهرت للمحكمة نيته فى ذلك ، ورغبته فى الثراء السريع والامتلاك الفورى لما ورد فى وصية جده ، فقام بقتل الجد عمداً مع سبق الإصرار والترصد بدس السم له. وهو الآن يطالب بممتلكاته حسب وصية الجد ، والسؤال الأوحد الآن والمهم لفصل النزاع: هل يحق للمدعى تمكينه من وصية جده ؟ يقول المدعى: إن الموصى متوفى، وإن وصيته مكتوبة بالصيغة القانونية ، ومستحقة الدفع والأداء ، وصحتها ثابتة ، وأنه ، من ثم ، يجب أن تكون نافذة المفعول طبقًا للقانون." وفى العبارة الأخيرة – طبقًا للقانون – يتسق هذا المثال مع الأمثلة الأخرى. إن محاميى "بالمر" قد وضعوا المحكمة أمام معضلة: فإما أن تحكم لصالح الموكل ، أو أن تحكم على النقيض مما ينص عليه القانون صراحة. يقول نص القانون فى مثل هذه الحالات: "جميع الأشخاص ، ما عدا المجانين والمرضى العقليين ، والقصر يمكنهم أن يرثوا الممتلكات بموجب وصية

أخيرة ، وينفذ هذا فى حينه حسب بنود هذه الفقرة." وبناءً عليه جادل "بالمر" ومحاموه بأن القانون لا يمنــع قاتلاً مــن تمكينه من ميراث ، أو ضحية من توريث ممتلكاته لقاتل ، وأنه من ثم لا صلة لذلك بإثبات صحة الوصية[٤].

والحق أن المحكمة بدأت النظر فى هذه القضية بداية سيئة عندما سلمت بدعوى "بالمر" الأساسية إذ تقول فى حيثيات الحكم: "من الواضح تمام الوضوح أن القوانين التى تنظم إثبات صحة ونفاذ الوصايا أو أيلولة الملكية ، عند تفسيرها حرفيًا ، وإذا كانت هذه الوصايا لم تتم تحت ضغط أية ظروف كانت ، تمنح هذه الملكية للقاتل." ومن شأن هذا أن يكون اعترافًا ضارًا لو لم تسارع المحكمة ، كما يظهر فى حيثيات الحكم ، بسحبه. وقد أقدمت على ذلك بتقديم فكرة الغاية وإصرارها على أن القانون ينبغى أن يفسر على أساسها: "إن غاية القوانين هى تمكين الموصين من ترتيب أوضاع جميع ممتلكاتهم ومنحها لمن يريدونهم أن يكونوا موضع إحسانهم بعد وفاتهم ... وهذه الغاية يجب أن تؤخذ فى الاعتبار عند تنفيذ هذا القانون. لقد كان مقصد صانعى القوانين هو أن مستحقى الهبة فى وصية ما هم الأحق بأن تذهب إليهم الممتلكات. ولكن لم يكن يدر فى خلدهم ، أو لم يكن مقصدهم ، أن المستحق للوصية الذى أقدم على قتل الموصى حتى تئول الوصية إليه ، يستحق الاستفادة من الوصية فى ظل هذه الظروف." لماذا لم يدر فى خلدهم ، أو يكون مقصدهم ؟ وقد أجابت المحكمة على هذا السؤال باستحضار "واحدة من القواعد الأساسية العامة فى القانون المدنى" وهى القاعدة التى تقول: لا يسمح لأحد بالانتفاع من خداع أو حيلة ، أو أن يستفيد من خطأ ارتكبه، أو أن يحق له المطالبة بشىء من جراء ظلم سببه أو إثم اقترفه ، أو أن تئول إليه ممتلكات بسبب جريمة ارتكبها." وعند هذه النقطة أصبحت خطة المحكمة واضحة: أرادت أن تجد سبيلاً لقراءة القانون حتى تحول بين "بالمر" وتمكينه من الميراث ، والطريقة التى وجدتها هى التأكيد أن ثمة شيئًا يحدث دون قول (وهذا هو الذى يجعل القانون عرفيًا، أى غير مكتوب) ، ولذا قيل. هذه الحجة هى ذاتها التى أنتجت القراءة التابولوجية لقصيدة شمشون الجبار ، فكما أن ذكر شمشون فُهِم على أنه يشمل إشارة إلى المسيح ، على هذا النحو فُهِم نص قانون (على الأقل فى ظل هذه الفرضية التفسيرية) على أنه يشمل فقرة شرطية لا تجيز أية مطالبة تتأسس على ارتكاب خطأ.

إنها حجة جيدة جداً ، ولم يكن خطأ المحكمة إلا فى أنها ، لكى تصل إلى هذه الحجة ، كان عليها أن تضرب صفحًا عن القراءة الحرفية للقانون. بعبارة أخرى ، من الواضح أن المحكمة اعتقدت أن قراءة القانون "مع أخذ الغاية فى الاعتبار" هى القراءة السليمة ، بينما كان يلح المدعى عليه على المعنى الحرفى للألفاظ. وحقيقة الأمر أن القراءتين كلتيهما تشيران إلى ما تقوله الألفاظ حرفيًّا ، ولكن فى ضوء غايتين مختلفتين. فالتعارض بين قراءة حرفية وأخرى غير حرفية لا يتحقق إلا إذا فهمنا أن قراءة ما لا تنتج عن افتراض غاية أو أكثر. ولكن كما يقول "كنيث أبرامز" Kennith Abrams :"إن القانون دون غاية لا يعنى شيئًا ... فالحديث عن المعنى الحرفى لنص قانون ... معناه الحديث عنه فى ظل غاية متصورة سلفًا ، أى التورط فى تفسير."[٤] وبعبارة أخرى أيضًا ، أية قراءة صريحة وواضحة فى ظل غاية مفترضة (ومن غير الممكن ألا نفترض غاية) هى قراءة حرفية ، ولكن ليس هناك قراءة نقول: إنها القراءة الحرفية بمعنى أنها توجد بصرف النظر عن أية غاية أيًّا كانت. فإذا كان المفترض أن الغاية من إثبات صحة الوصايا هو الضمان المنظم لأيلولة الملكية بأى ثمن وفى جميع الأحوال ، سيكون للقانون فى هذه الحالة المعنى الصريح الذى كان يلح عليه المدعى عليه ؛ ولكن إذا كان المفترض انتفاء وجود قانون يعمل فى صالح من يريد أن يستفيد من جريمته ، فإن القانون " نفسه " سيحمل معنى مختلفًا ، ولكن ليس أقل صراحة. وفى الحالتين كلتيهما نستطيع أن نقول إن القانون قد تم تفسيره حرفيًّا ، وما فعلته المحكمة هو تفضيل تفسير حرفى على آخر باستحضار غاية واحدة (خلفية مفترضة) بدلاً من أخرى.

إننا لا نقرأ القانون فى البداية ثم نعرف الغاية منه ؛ إننا نعرف الغاية أولاً ، ثم نقرأ القانون بعد ذلك تأسيسًا على هذه الغاية. هذا هو التتابع الذى تسلكه المحكمة بالضبط ، وعند نقطة معينة يتم النطق بالقاعدة الحاكمة للإجراء الذى تسير فيه: " إنه لمن المعايير المعروفة للتفسير أن الفكرة التى تكون متضمنة فى مقصد صانعى القانون تكون بالقدر نفسه متضمنة فى القانون وكأنها كانت متضمنة فى المعنى الحرفى ؛ والشىء المتضمن فى المعنى الحرفى للقانون ليس متضمنًا فى القانون، إلا إذا كان متضمنًا فى مقصد صانعى القوانين." إن اللغة المنمقة

فى هذه الجملة تصر على الفصل بين المقصد والموجود حرفيًّا ، ولكن المناقشة فى هذه الجملة تستبعد هذا الفصل. إن تحديدنا لمقصد صانعى القانون هو الذى ينبئنا بما فى القانون ، وليست قراءتنا الحرفية للقانون هى التى تخبرنا بما يتعلق بمقصد صانعى القانون. ويبدو هذا أنه يفترض أن المرء لا يحتاج إلا إلى أن يستعيد مقصد صانعى القانون لكى يصل إلى القراءة الحرفية الصحيحة، ولكن الوثائق التى (وتشمل حتى التقارير الحرفية) قد تمنحنا ذلك المقصد ليست أكثر ملاءمة لقراءة حرفية (ليست أكثر غموضاً) من القراءة الحرفية التى تنتجها. على أن المرء يمكنه تحديد ما فى القانون – بنظرية ما ذات قدرة تفسيرية دقيقة أو بتفسير ما لمقصد مستقل – وسيكون لهذا التحديد الوضعية نفسها التى تستخدم لتحديد ما فى قصيدة شمشون الجبار أو لما تعنيه لافتة "الأعضاء السريون" فقط. يمكن إنتاجه، دائمًا، ولكن بينما تتغير المواقف والغايات التى تنشئها ، سوف يتم إنتاجه مرة أخرى حتماً.

فى وسعى الآن أن أتصور من يعترض على ما جاء فى الصفحات السابقة على النحو التالى: "ألست تتحدث فى كل مثال من أمثلتك السابقة عن اللغة الغامضة ، اللغة التى تعنى أكثر من معنى؟" وأجيب بأن هذا الاعتراض يصبح شرعيًّا لو كانت توجد فعلاً تلك اللغة التى تقابل اللغة الغامضة. أى أنك حين تقول إن هذه الجملة غامضة لا يعنى أنك تميزها إلا إذا جاز فعلاً وجود الجمل التى تعنى شيئًا واحدًا دائمًا وواحداً فقط ، وأنا أؤكد على أن هذه الجمل لا وجود لها. ولا أقول أيضًا إن الجمل تحمل أكثر من معنى دائمًا ، ولكنى أقول إن الجملة التى نفهمها على أنها تحمل معنى واحداً لن تحمل هذا المعنى نفسه فى كل الأوقات. بعبارة أخرى أستطيع أن أقول: إن الجمل جميعها صريحة واضحة، وأقول أيضًا – فى الوقت نفسه: إن الجمل ملتبسة غامضة. والشىء الذى لا أريد أن أقوله هو إن أية جملة تكون فى الأساس واضحة أو غامضة. أى أننى أريد أن أرفض أن يكون الغموض ملكًا خالصًا لجمل وليس ملكًا لأخرى.

والواقع أن تقسيم الجمل إلى فئتين (غامضة وواضحة) لا يمكن الدفاع عنه إلا إذا افترضناه فى ظل تقديم قرائن تصبح الجملة بموجبها تابعة لهذه الفئة أو تلك. قرأت مؤخراً فى مقدمة لكتاب فى النحو التحويلى هذه الجملة التى قدمها الكاتبان

كمثال على جملة غامضة بحسب ظاهرها: " The suit is light . " [٥]وكما أوضح المؤلفان ، يمكن أن تكون الإحالة إلى وزن البذلة أو إلى لونها ، ولاحظا أن الموقف لم يتكشف أيضًا عندما عمدا إلى توسيع الجملة لتقرأ على النحو التالي: " The suit is too light to wear . " فالمادة المضافة لم تسعف فى كشف الغموض بالدرجة الكافية؛ لأن الألفاظ لم تتحد بالطريقة التى تجعل قراءة واحدة حتمية ؛ على أنه عندما تمت توسعة الجملة مرة أخرى لتقرأ على النحو التالى: " The suit is too light to wear on such a cold day، " فإن الغموض الذى رأيناه اختفى. فى الجملة الجديدة ، كان لـ "البيئة الدلالية" التى حددتها عبارة "cold day" دور فى سد الطريق أمام إحدى القراءات الممكنة للفظة light . وكانت النتيجة ظهور عبارة واضحة تمام الوضوح.

إنها مناقشة ممتازة بيد أنها لا تغنى شيئًا للأسف. ولن تستغرق منك أكثر من لحظة تأمل حتى تتصور موقفًا يمكن فيه قراءة هذه الجملة على النحو الذى يسجل استمرار الغموض الذى يزعمون أنه زال. فقد كان لى غرام بالبذلات ذوات اللون الفاتح ، ولدى منها الكثير من النوع الثقيل الذى ينفع أن أرتديه فى أيام الشتاء الباردة. ولكن زوجتى أكثر وعيًا منى بما يلائم (الموضة) وقد تقول لى: "هذه البذلة فاتحة للغاية فلا تنفع أن ترتديها فى يوم بارد كهذا،" وأفهمها فى الحال على أنها تعنى اللون. وتقدم لنا م. ف. جاريت مثالا مضادًا مشابهًا على جملة يفترض أنها واضحة اختارها كاتز وبوستال: " The stuff is light enough to carry ." ويقول كاتز وبوستال: إن هذه الجملة ليست غامضة ؛ لأن "ما هو من الخفة بحيث يمكن حمله" لا يمكن أن يفهم على أنه "من الخفة من حيث لونه بحيث لا يصعب حمله." ولكن جاريت تعترض بالقول: "إنها لا تحتاج إلى سياق محرف خصيصًا لكى تصبح هذه القراءة هى المفضلة:

مشهد: خفير على الطريق السريع يتحدث إلى تلاميذ فى الصف الثالث.

الخفير: " عندما تمشون على طريق عام ليلاً ، من المهم أن ترتدوا ملابس بلون فاتح أو تحملوا علمًا ذا لون فاتح حتى تراكم السيارات القادمة. مثلاً (يرفع علمًا) هذا الشيء من الخفة بحيث لا يصعب حمله" (٦).

وقد يرد كاتز وبوستال بأن ما يبينه المثال المضاد هو أن الجملة الأصلية لم تكن واضحة بالدرجة الكافية. ولو أضفنا معلومات أكثر إليها وكتبنا (مثلاً) "هذا الشيء بلغ من الخفة حدًّا بحيث لا يصعب حمله حتى على طفل صغير"، سيكون من المقبول أن نقرأ الجملة قراءة واحدة لا أكثر. ولكن إذا كان من ينطق الجملة وكيلاً عن صاحب مصنع فإن لفظة يحمل carry ستفهم على أنها تعنى "جرد للمخزون"، وأن المتكلم يذكِّر مشتريًا حتملاً بأن الأطفال الصغار لا يرتدون فى العادة الألوان الغامقة. فى وسع المرء أن يتخيل أمثلة مقابلة تنشأ على أمثلة مقابلة ، ولكن النتيجة ستكون هى هى دائمًا ؛ ليس هناك درجة من الوضوح تكفى لكى نزيح الغموض عن الجملة إذا كنا نفهم إزاحة الغموض على أنه تقديمها بحيث يصبح من المستحيل فى ظل جملة من الظروف أن يكون معناها مختلفًا عما هو عليه الآن.

كانت النتيجة التى توصلت إليها جاريت من جراء هذا المثال وغيره أن جميع الجمل غامضة، ولكنها تواجه عندئذ بمشكلة شرح حقيقة أننا: " فى الواقع لا نلاحظ أغلب مواطن الغموض التى نلاقيها" (ص. ٥٠). إنها مشكلة حقًّا لأن جاريت لم تنتقل من شكل من الخطأ إلا لكى يعانق شكلاً آخر. وهى ترى ، وهذا صحيح ، أنه لا وجود للجملة التى تعنى الشيء نفسه دائمًا، بيد أن هذا يفضى بها إلى تأكيد أن كل جملة لها أكثر من معنى واحد. وهى لا تدرك أن هذين الموقفين هما موقف واحد فى الواقع بمعنى أن كليهما يفترض مرحلة فى حياة الجمل قبل أن ندركها فى سياق. كل ما فى الأمر أنه فى الموقف الأول تتميز هذه المرحلة بالثبات الدائم (تعنى شيئًا واحدًا لا غير) ، وفى الثانى تتميز بالتقلب الدائم (تعنى أكثر من شيء واحد). والحق أنه لا توجد مثل هذه المرحلة. فالجملة لا يمكن فهمها بمعزل عن السياق الذى تدرك فيه ، ومن ثم لا نعرف جملة إلا وهى فى شكل مثبت خلعه عليها السياق. ولكن لما كان من الممكن

للجملة أن تظهر فى أكثر من سياق واحد ، فإن شكلها المثبت هذا لن يكون هو نفسه فى كل مرة. ينتج عن ذلك أيضًا أنه بينما لا توجد الجملة الغامضة بمعنى أن لها (كخاصية تكوينية) أكثر من معنى واحد، فإن كل جملة غامضة: بمعنى أن المعنى الواحد الذى تمتلكه دائمًا يمكن أن يتغير. هذا وأحيانًا نجد أنفسنا فى موقف بحيث نتصور سياقًا ثم نتصور سياقًا آخر تكون فيه الجملة مالكةً معانى مفردة مختلفة. وعندئذ نجد أنفسنا فى سياق ثالث يكون فيه المعنى الفردى الذى تمتلكه الجملة هو أنها تمتلك أكثر من معنى واحد فردى. إن الفهم الذى يجعل هذه التناقضات منطقية تمامًا عبرت عنه "جاريت" بشكل جازم حين قالت: "أعتقد أننا يجب أن نفترض دائمًا أن أية جملة لا يتم تفسيرها إلا فى ظل سياق " (ص. ٥١). ثم تبين "جاريت" كيف أنه من السهل الانحراف عن هذا الفهم بإعلان أنه إذا كانت" الجملة غامضة ، فإن السياق هو الذى يحدد القراءة التى يتم تعيينها والقراءة التى يجب التخلى عنها." وفى فاصل من فراغ مطبعى ، يعود القول اللاسياقى لأنه ، كما يفترض ، لا يوجد السياق الذى قرر أن الجملة غامضة أولا وأخيرًا . ولكن فى بداهة جاريت لا وجود لـ" أولا وأخيرًا " تلك بمعنى حالة تكون فيها الخواص الطبيعية (اللاسياقية) لجملة ما يمكن ملاحظتها وإحصاؤها. فلكى ندرك غموض الجملة (هذا إذا تم إدراكه أصلاً) ، يجب أن تكون فى سياق بالفعل ، والسياق ، بدلا من أية خاصية طبيعية ، سوف يكون مسئولاً عن الغموض الذى سوف تتورط فيه الجملة عندئذ (بالمعنى المحدود).

لا وجود لجملة ليست فى سياق، ولا يخلو وجودنا من موقف ما. القانون لا يقرأ إلا على ضوء غاية معينة. هناك جملة من الفرضيات التفسيرية قيد التنفيذ على الدوام. إن الجملة التى يبدو أنها لا تحتاج لتفسير تكون نتاج تفسير بالفعل. هذه الجمل تتناول النقطة التى أناقشها من منظورات عدة مختلفة ، وأتأهب الآن للتعبير عن الموضوع نفسه فى جملة أخرى. ليس هناك جملة يمكن فهمها بمعزل عن قوة إنشائية أو أكثر. إن مصطلح القوة الإنشائية هو المصطلح الرئيس فى نظرية فعل الكلام. إنه يشير إلى الطريقة التى بها يفهم القول – على أنه: أمر ، تحذير، وعد ، عرض ، اقتراح، طلب وما إلى ذلك – وما تؤكد عليه النظرية بصفة رئيسة هو أنه ليس هناك قول يفهم على وجهه المجرد ، أى دون أن يكون مفهومًا بوصفه أداء لفعل إنشائى

معين. انظر هذه الجملة كمثال: "سوف أذهب." وتأسيساً على السياق الذى انطلقت منه " سـوف أذهب " قد تعـنى وعداً أو تهديداً أو تحذيراً أو تقريراً أو نبوءة أو غير ذلك ، ولكنها ستعنى شيئًا واحداً من هذه الأشياء فحسب ، ولن تكون نواة فى غير محلها لقيمة دلالية خالصة. بعبارة أخرى ، " سوف أذهب" لا تمتلك معنى نستطيع أن نسميه أساسيًّا أو جوهريًّا يوضع بعد ذلك فى استخداماته الإنشائية المختلفة ؛ بالعكس " ، سوف أذهب" لا تعرف إلا فى حيواتها الإنشائية وفى كل مرة سيكون معناها مختلفًا. وفضلا عن ذلك إذا كان معنى جملة يصدر من فعل قوتها الإنشائية (الطريقة التى تفهم بها) ، وإذا كانت القوة الإنشائية تختلف مع الظروف ، فإن القوة الإنشائية لا تكون عندئذ ملكًا للجمل بل للمواقف. أى بينما تكون للجملة قوتها الإنشائية دائمًا (وإلا لن يكون لها معنى) ، فإن القوة الإنشائية التى تملكها لن تكون ثابتة دائمًا.

كان جون سيرل مرجعى الأساسى فى أغلب ما قلت فى الفقرة السابقة ، ولذا من العجيب أن نجد أن سيرل ، بالإضافة إلى آخرين من أصحاب نظرية فعل الكلام ، ملتزم بالتفريق بين أفعال كلام مباشرة وأخرى غير مباشرة. ويعَرِّف فعل الكلام المباشر بأنه الذى تكون القوة الإنشائية فيه من عمل معناه ، وأفضل مثال على فعل الكلام المباشر سيكون فعلاً أدائيًّا صريحًا ، مثل: "أعد أن أدفع لك خمسة دولارات." ويعرف فعل الكلام غير المباشر بأنه ذلك الذى تكون فيه القوة الإنشائية شيئا آخر غير ما يقترحه المعنى الحرفى: "هل تستطيع أن تناولنى الملح ؟ " فى معناه الحرفى يمكن تفسير هذا السؤال على أنه استفسار عن قدرات السامع ، ولكن فى الظروف الطبيعية نفهمه على أنه طلب. الفرق – إذن – هو بين أقوال تعنى بالضبط ما تقول وأقوال تعنى شيئًا مختلفًا أو إضافيًا. وكما يقول سيرل: "فى أفعال الكلام غير المباشرة يوصل المتكلم إلى السامع أكثر مما يقوله بالفعل اعتماداً على خلفية المعلومات المشتركة بينهما ... بالإضافة إلى الطاقات العامة فى المعقولية والاستدلال من جانب السامع."(٧)
هذا فى الواقع يفترض أنه فى أداء أفعال الكلام المباشرة لا يعتمد المتكلم والسامع على خلفيتهما من المعلومات المشتركة؛ لأن ما قيل فى الواقع موجود مباشرة (ومن هنا كان الفرق). وأود أن أختلف مع هذه الفرضية – ولو فقط – لأنها تريد أن تعيد ما نبذه

ج. ل. أوستن فى كتابه كيف ننجز أفعالاً بالأقوال ، فئة من الأقوال (الأقوال الإخبارية) تمنح المعنى بمعزل عن المواقف والغايات والأهداف. يبدو لى أن جميع الأقوال نفهمها عن طريق الاعتماد على " خلفية المعلومات المشتركة " ولذا فإن الفصل بين أفعال الكلام المباشرة وغير المباشرة ، كما يطرح عادة ، لن يستمر.

ما أريد أن أبينه – إذن – هو أن الأفعال التى نسميها مباشرة هى فى الواقع غير مباشرة ، على الأقل طبقًا لتعريف النظرية لمصطلحاتها. وسوف أتبنى فى مناقشتى رأى سيرل كما يظهر فى مثاله الكامل الأول. يبدأ "سيرل" بتخيل محادثة بين طالبين. الطالب xيقول: "لنذهب إلى السينما الليلة." ويجيب الطالب ": y يجب أن أذاكر للامتحان." يعلن سيرل أن الجملة الأولى "تكّون عرضا تأسيسًا على معناها،" ولكن الجملة الثانية التى نفهمها على أنها رفض لهذا العرض ، لم تفهم هكذا بفضل معناها لأنه "بفضل معناها تكون الجملة مجرد إفادة عن y "(ص. ٦١ – ٦٢). وهنا ، فى التأكيد أننا نفهم إحدى الجملتين بموجب معناها ، يجب أن أعترض على هذا التفسير. إذ لو كان الأمر كذلك، لجاز لنا أن نقول – إذن – إن هناك شيئًا فى معنى جملة يجعلها أكثر إتاحة لبعض الاستخدامات الإنشائية من أخرى ، وهذا بالضبط هو ما يمضى "سيرل" فى قوله عن " يجب أن أذاكر للامتحان": "إن جملاً من هذا النوع لا تنشأ ، عامة ، رفضًا لعروض ، حتى فى حالات كانت فيه ردًّا على عرض . ومن ثم إذا كان Y قد قال يجب أن آكل فشار الليلة أو يجب أن أربط حذائى فى سياق طبيعى، فليس من هذه الأقوال ما يفهم على أنه رفض لعرض" (ص. ٦٢).

وسؤالى عند هذه النقطة هو: "طبيعى بالنسبة لمن؟" أو لنضع السؤال فى صيغة أخرى: هل من الممكن أن نتخيل مجموعة من الظروف نفهم من خلالها جملة "يجب أن آكل فشار الليلة" فى الحال على أنها رفض لعرض X ؟ إن الأمر ليس ممكنًا فحسب ، وإنما سهل أيضًا. لنفرض أن الطالب Y لديه غرام بالفشار وهذا الفشار لا يتاح فى بعض دور السينما المحلية. فإذا كان الطالب X يعرف هذه الحقائق (إذا كان يشترك مع الطالب Y فى خلفية المعلومات) ، عندئذ سوف يسمع جملة " يجب أن آكل فشار الليلة" على أنها رفض لعرضه. أو لنفرض أن الطالب Y يعمل فى مهنة ذائق فشار ؛

أى أنه يعمل فى مصنع فشار ومسئول عن ضبط الجودة. وأيضًا إذا كان الطالب X يعرف هذا ، سوف يفهم جملة "يجب أن أكل فشار الليلة" على أنها رفض لعرضه لأن معناها فى هذه الحالة سيكون "آسف ، عندى شغل." أو لنفرض أن الطالب Y يمتلك خمسة وسبعين زوجًا من الأحذية وأنه تلقى أمرًا من مديرة نزل الطلبة أن يجمعها فى مكان واحد بدلاً من انتشارها فى أركان الحجرات، ويربط كل زوج منها للحيلولة دون بعثرتها. فى موقف كهذا تصبح جملة " يجب أن أربط أحذيتى" رفضًا لعرض الطالب X وسوف يفهمها X على هذا الوجه. بالإضافة إلى ذلك ليست هاتان الجملتان فقط هما اللتين يمكن فهمهما على أنهما رفض لعرض ؛ أية جملة فى ظل الظروف المناسبة ("الروس قادمون،" "قلمى أزرق،" "لم تتصرف هكذا؟") يمكن فهمها على ذلك الوجه الذى ذكرناه. وهذا لا يعنى أن أية جملة هى احتماليًا عرض (سيكون هذا هو خطأ عزو خصائص للجمل) أو أنه لا يهم الجملة التى ينطق بها المتكلم ، ولكن يعنى أننا يمكن أن نتخيل ظروفًا يمكن فهم أية جملة على أساسها على أنها عرض ، ولا شىء غير أنها عرض.

والاعتراض على هذه الأمثلة (التى يمكن مضاعفتها بسهولة) واضح: أن لديها مرجعية لسياقات خاصة ، بينما يتحدث سيرل عما تعنيه الجمل فى سياق طبيعى. ولكن بالنسبة لتلك الجمل فى السياقات التى وصفتها ، المعانى التى أعنيها ستكون المعانى العادية ؛ لأنها ستكون المعانى الوحيدة. إن مناقشة سيرل تنفع فقط إذا كانت مقولة "طبيعى" فوقية ، إذا كان ما يملؤها هو هو دائمًا ، مهما كانت الظروف. لكن ما هو طبيعى (مثل ما هو عادى وحرفى ويومى) هو من فعل الظروف فى أنه يعتمد على التوقعات والفرضيات التى يتصادف أن تكون قيد التنفيذ. إن أى معنى آخر للطبيعى سيتطلب ألا تكون الظروف عرضية بل أساسية (دائمًا قيد التنفيذ) ، وهذا من شأنه أن يكون تناقضًا فى المصطلحات. بعبارة أخرى ، "الطبيعى" لفظة محددة سياقيًّا والحديث عن سياق طبيعى زائد عن الحد (لأن كل ما يجرى دون قول فى نص فى سياق معين هو الطبيعى) أو لا يتسق دلاليًا (لأنه سيشير إلى سياق لا يزعم المعنى الواحد).

باختصار إنني أبرهن على السياق الطبيعي بالحجة نفسها التي استخدمتها في التدليل على "المعنى الحرفي،" "الخطاب الصريح،" المعنى الحرفي للقوانين،" ومقولة "ما في النص." السياق الطبيعي سيوجد دائمًا ، ولكنه لن يكون هو نفسه في كل مرة. وهذا يعني أنه إذا جاز لنا أن نعرف كيف أن جملة "يجب أن آكل الفشار" يمكن فهمها على أنها رفض لعرض ، فهذا ليس لأننا تخيلنا مجموعة من الظروف الخاصة ولكن لأننا تخيلنا مجموعة من الظروف الطبيعية المناسبة. وفي وسعنا أن نتناول القضية من الوجهة المقابلة. فواجب المذاكرة لأداء امتحان ليس أكثر طبيعية (بمعنى أنه حالة يعرفها كل منا بوضوح) من كون أكل الفشار أمرًا خاصًا (بمعنى أنه انحراف عن مألوف الحياة). والوجود في أي من الموقفين يعني أنك قد رتبت العالم تأسيسًا على مقولات معينة واحتمالات للفعل (لفظية ومادية) ، وترتيب العالم على هذا النحو في أي من الموقفين ، بالإضافة إلى الأنشطة التي يمكن أن تحدث من خلالها ، سوف يفهم على أنه طبيعي. ومرة أخرى المغزى واضح ، مع أن له شكل التناقض: والسياق الطبيعي، أو السياق الخاص الذي يتصادف أن تكون فيه، رغم أنه لن يتعرف عليه على أنه خاص؛ لأنه طالما أنك فيه فما يسمح لك أن تراه سوف يبدو واضحًا ولا مفر منه.

ومن هذا المنظور تنهار حجية سيرل. هذا المثال الأول ، كما يقدمه ، قصد به التمييز بين:

١ – "يجب أن أذاكر للامتحان" عندما تكون مجرد إفادة عن y ،" أي عندما تعني ما تقول ومن ثم تكون فعل كلام مباشر:

٢ – "يجب أن أذاكر للامتحان" عندما تكون رفضًا لعرض Y ، أي تعني تأسيسًا على خلفية مشتركة أكثر مما تقول وتكون فعل كلام غير مباشر:

٣ – "يجب أن آكل فشار الليلة،" التي لا تكون رفضًا لعرض "دون إعداد خاص للمسرح".

إذا كان ما قلته صحيحًا فإن هذه التمييزات لا يُدافع عنها (على الأقل كما هى مصوغة هنا)؛ لأنه بالنظر إلى مجموعات من الظروف الخاصة أو الطبيعية على نحو مختلف ، فإن أفعال الكلام الثلاثة متساوية فى كونها مباشرة أو غير مباشرة. إنها مباشرة؛ لأن القوة الإنشائية التى تمتلكها فى كل حالة سوف تكون مدركة بشكل مباشر. وهى غير مباشرة؛ لأن قوتها الإنشائية المدركة مباشرة ستكون من فعل خلفية معلومات مشتركة بالتبادل (أى من عمل ترتيب مسرح خاص أو غيره). ويظهر الخداع عندما ينتقل سيرل من جملة "يجب أن أذاكر لامتحان ما" بوصفها إفادة عن Y إلى الجملة نفسها "يجب أن أذاكر لامتحان ما" بوصفها رفضًا لعرض ، إنه لم ينتقل من معنى حرفى إلى معنى آخر يظهر فى مجموعة من الظروف ، ولكن من معنى واحد يظهر فى مجموعة من الظروف إلى معنى آخر يظهر فى مجموعة أخرى من الظروف. والمعنيان كلاهما ظرفيان بالقدر نفسه (غير مباشرين) وكلاهما حرفيان (مباشران) بالقدر نفسه ، وفى كليهما يعنى التعبير ما يقوله بالضبط؛ لأن ما يقوله بالضبط هو من عمل خلفية المعلومات المشتركة.

وتنسحب هذه المناقشة أيضًا على الجملة الأخرى "لنذهب إلى السينما الليلة"، رغم صعوبة ذلك ولأسباب ستتضح فيما بعد. فنحن هنا ندلل على نقيض ما ندلل عليه فى حالة جملة " يجب أن آكل فشار." فبدلاً من تخيل موقف يكون فيه التعبير ("يجب أن آكل الفشار") أداء لفعل كلام معين ، علينا أن نتخيل موقفًا يكون فيه التعبير ("لنذهب إلى السينما الليلة") شيئًا آخر غير أنه أداء لفعل كلام معين. المشكلة هى أن الأمثلة التى تقفز إلى الذهن أولاً تعضد نظرية "سيرل" ولا تعضد نظريتى؛ أى أنها أمثلة لا تدرك فيها القوة الإنشائية التى تم إدراكها إلا لأن هناك قوة إنشائية أخرى "أكثر طبيعية" عدت غير ملائمة. فمثلا إذا قلنا إن المتكلمين X و Y تاها فى قفر أو صحراء ، وقال أحدهما للآخر ، "لنذهب إلى السينما الليلة." فلن يفهم هذا الكلام على أنه عرض أو اقتراح بل على أنه دعابة ، أو لنفرض أن الطالب X ملازم لفراشه أو مشلول الحركة على نحو ما ، وقال له الطالب Y وهو على هذه الحال: "لنذهب

إلى السينما الليلة" ، فلن يفهم كلامه على أنه عرض أو اقتراح بل على أنه جرأة أو وقاحة. على أنه فى الحالتين كلتيهما لا نفهم الكلام على أنه دعابة أو جرأة إلا لأن الظروف قد استبعدت احتمال العرض أو الاقتراح ، وهو احتمال يجب أن نقر بغيابه (ومن ثم بوجوده) لضمان النتيجة. إن ما نحن فى حاجة إليه هو أمثلة نستطيع أن نفهم منها على الفور أن (لنذهب إلى السينما الليلة) تعبر عن وقاحة أو دعابة (أو أى شىء غير أنها عرض) والتى لا تنطوى على الإجراء الاستدلالى ذى المرحلتين الذى حدده "سيرل". ونحن فى حاجة أيضًا إلى أن نعرف السبب فى أن مثل هذه الأمثلة لا نجده بسهولة ؛ أى أن السبب فى أنه يصعب على المرء أن يتفهم العلاقة الضرورية بين "لنذهب إلى السينما الليلة" والعرض ، أكثر من تفهمه لعلاقة ضرورية بين "يجب أن آكل الفشار" ورفض العرض.

يعتمد تحليل "سيرل" – أولا – على افتراض علاقة معممة بين استخدام "let's " وأداء عرض ما: "بصفة عامة ، سوف تكوِّن الأقوال الحرفية فى هذا الشكل عرضًا ، مثلما فى ... "دعنا نأكل بيتزا الليلة Let's eat pizza tonight،"[8] ولكن سيرل يقدم فى هذا المقال نفسه مثالاً على استثناء من هذا التعميم ذاته عندما يقول: "دعنا نبدأ بالنظر إلى حالة نمطية ... "ففى سياق خطابه لا يتيح فعلاً للقارئ (أو ، إذا كانت محاضرة ، للسامع) أن يقترح بداية أخرى أو أن يعرض العكس ألا يبدأ البتة. بالإضافة إلى ذلك فإن السامع الذى استجاب بأى من تلك السبل سوف يعتقد أنه أساء فهم القوة الإنشائية لعبارة " Let us " التى هى ليست هنا عرضًا بقدر ما هى إعلان عن خطة. وكذلك عندما ينقذ ظهير كرة القدم فريقه من التخبط بقوله: "دعنا نفعلها" Let's do it " أو "دعنا نمضى" Let's go, " فإنه لا يقدم اقتراحًا أو عرضًا ، ولكنه يقدم نصيحة أو هو يحث فريقه على المضى قدمًا. وسيكون من غير المناسب لأحد المهاجمين أن يجيب بقوله: "يجب أن أذاكر للامتحان" أو حتى أن يجيب على الإطلاق ، مثلما من غير الملائم أن يعترض عضو فى جماعة المصلين فى كنيسة على القس عندما يقول: "Let us pray ". فالقس هنا يعلن عن حضور الصلاة ولا يقدم اقتراحًا أو عرضًا.

وفى كل حالة من الحالات السابقة ، لا تقدم "let's" عرضًا؛ لأننا نفهم المتكلم فى الموقف الذى تخيلناه على أنه ينهى، أو يحبط محادثة، ولا يبدأها. لاحظ أن الفهم يصبح على النقيض بالضبط فى مثال سيرل ، فجملة: " دعنا نذهب إلى السينما الليلة" يفترض أنها القول الاستهلالى فى محادثة لا يسبقها قول ، ولهذا تبدو للسامع عرضًا. فإذا أعدنا هذا القول نفسه ولكن بطريقة مختلفة فى نهاية محادثة وليس فى بدايتها ، سيبدو للسامع موافقة على عرض تم تقديمه حالاً. (سيكون مساويًا لجملة: "موافق ، دعنا نذهب إلى السينما الليلة ".OK, let's go the movies tonight ") ما أريد أن أقوله هو أن أيًا من المكانين لا يعتبر أكثر ملاءمة أو طبيعية ، وأن المسرح يجب أن يعد بالنسبة إن لـ" دعنا نذهب إلى السينما الليلة" لكى تصبح عرضًا ليس أقل إعدادًا بالنسبة لـ "يجب أن آكل فشار" لكى تصبح رفضًا.

لماذا ينفق سيرل قليلاً من الوقت فى تجهيز المسرح - إذن - بالمقارنة بالوقت الذى يجب علىّ أن أنفقه لكى أجرده من التجهيزات ؟ والإجابة هى أن المسرح بالنسبة له قد أعد بالفعل من خلال الممارسات الفطرية (أى الحتمية) للمجتمع كله ، وأنه لا يحتاج إلى فعل شىء أكثر من القيام بتلك الممارسات لكى يضمن الفائدة من عملها المستمر. إذا سألنا شخصًا ما أن يعين قوة إنشائية لقول ما ، فإنه يفعل ذلك فى سياق الظروف التى سمع فيها هذا القول أو نطق به. وهذه الظروف بالنسبة للكثيرين منا هى التى افترضها سيرل سلفًا ، ومن ثم تظهر العلاقة بين " دعنا نذهب إلى السينما الليلة" وقوتها المشروطة طبيعية عندما تكون فى الواقع من عمل سياق ما يشترك فيه الغالبية بحيث لا يبدو أنه سياق البتة. إن هذه السياقات ذاتها هى التى تحدث التواصل الذى نستشعره مع الحياة حين تدفعنا إلى أن نعول على المعانى التى تحدثها ونفترض معياريتها ؛ ولأن سيرل يستحضر سياقًا كهذا؛ (لأنه أخفق أن يدرك أو يبين أنه سياق) احتجنا إلى الكثير من الجهد لكى نتحرى مثاله.

إذن إلى حد ما يمكن القول إن الظروف التى تدفعنا إلى أن نخلع قوة العرض على جملة "دعنا نذهب إلى السينما الليلة" ظروف طبيعية؛ لأنها تحدث بمعدل أكثر من الظروف التى قد تدفعنا إلى أن نعزو لها قوة أخرى . ولكن الظروف تبقى ظروفًا على

أية حال (طبيعية إحصائيًا وليس فطريًا) ، ولأنها تظل كذلك فإن التوكيد الأساس لهذا الجزء يظل مستكملاً لشروط التوكيد: لا يوجد فصل بين الأفعال المباشرة وغير المباشرة ؛ لأن جميع أفعال الكلام نفهمها بالاعتماد على خلفية المعلومات المشتركة. جميع أفعال الكلام مباشرة؛ لأن معانيها مفهومة مباشرة ، وجميع أفعال الكلام غير مباشرة لأن معانيها المفهومة مباشرة من عمل المواقف التى انطوت عليها.

من المهم أن ندرك ما لا تعنيه مناقشتي. إنها لا تعنى أن جملة يمكن أن تعنى أى شيء على إطلاقه. فى مناقشتهما لأفعال الكلام غير المباشرة يبين هربرت وإيف كلارك Clark Herbert and Eve أنه "تحت الظروف المناسبة" أية جملة من عدد من الجمل يمكن استخدامها كطلب لفتح النافذة، ولكنهما يحذران: " ليست أية جملة بالضبط يمكن أن تخدم هذا الغرض ،" إذ "لو كان الأمر كذلك لدبت الفوضى فى عملية التواصل كلها"، لأن "المستمعين لن يعرفوا أن ثمة فعل كلام قيد التنفيذ."(٩) ولكن الخوف الذى يستشعره الكاتبان لا يصبح مبررًا مقبولاً إلا إذا كانت أية جملة تعنى أى شيء على الإطلاق على نحو تجريدي. والجمل لا تكون مجردة أبدًا ؛ إنها محددة بموقف على الدوام، والمواقف تحدد الغاية التى تستخدم من أجلها. فليس أية جملة إذن يمكن استخدامها لطلب فتح النافذة ، ولكن أية جملة فى ظل ظروف معينة يمكن سماعها على أنها طلب لفتح النافذة. إن الجملة لا تعنى شيئًا فى المطلق ، ولا تعنى الشيء نفسه فى كل مرة ؛ إنها تحمل المعنى الذى منحه لها الموقف الذى نُطقت فيه. و يعرف المستمعون دائمًا فعل الكلام الذى يكون قيد الأداء ، ليس لأن هناك حدودًا للاستخدامات الإنشائية تخضع لها الجمل، بل لأن القوة الإنشائية التى قد تملكها أية جملة تحت أية ظروف سيكون قد تم تحديدها بالفعل.

نستطيع أن نقول – إذن – إن الأخوين كلارك يمثلان أولئك الذين يعتقدون بضرورة تثبيت اللغة بجملة من القيود المستقلة والشكلية ، سواء سمينا تلك القيود حرفية أو سميناها خطابًا صريحًا ، أو أفعال كلام مباشرة ، أو حرفية القانون ، أو الظروف الطبيعية ، أو العالم اليومي. والسؤال المثار دائمًا هو "هل توجد مثل هذه القيود ، وإذا وجدت كيف نعرفها؟ " على أن افتراضًا يتوارى وراء هذا السؤال ، وهو

الافتراض الذى يقول إن هذه القيود لابد أنها قابلة للتحديد مرة واحدة وإلى الأبد ، وأنه إذا لم تكن قابلة للتحديد على ذلك النحو ، فإننا نعيش فى عالم قوامه الفوضى ؛ حيث يخضع فيه التواصل للصدفة. وما أقوله مرارًا وتكرارًا هو إن هذه القيود موجودة ، ولكنها ليست متأصلة فى اللغة بل متأصلة في المواقف ، ولأنها جزء لا يتجزأ من المواقف فإن القيود التى نخضع لها لا تتشابه دائمًا. وهكذا نستطيع أن نرى أنه لا المعانى محددة موضوعيًا ولا المعانى التى يفسرها المرء تعسفية. وقد كان هذان هما الخيارين الوحيدين عند الكثيرين ، ولذا كانت دعاوى الموضوعية والذاتية هدفًا لجدل لم يتوقف. ولأن الموقف المطروح هنا لا يتسم بالموضوعية ولا بالذاتية (ولا هو مزيج بين الاثنين) ففى وسعه التوفيق بين الحقيقتين اللتين وردتا أكثر من مرة على لسان كل فريق:

١ - أنه لا توجد قيود فطريةعلى المعانى التى قد تملكها الجملة ، و.

٢- أن الاتفاق ، رغم ذلك ، ليس ممكنًا فقط ولكنه اعتيادى.

وقد يهمك أن تعرف أنه بعد أن أحرز بات "كيللى" هدفين فى مباراة واحدة ، أحرز ثلاثة أهداف فى الأسبوع نفسه بما يساوى كل ما أحرزه فى عام ١٩٧٦ . وفى نهاية الأسبوع قال أحد زملائه فى الفريق معلقًا: "لعل هناك شيئًا ما ، رغم كل شىء ، فى هذه الديانة التى اعتنقها كيللى."

الهوامش

(١) Augustine, On Christian Doctrine, Trans. D. W. Robertson, Jr. (New York: Bobbs-Merril, 1958) p. 13.

(٢) William Madsen, From Shadowy Types to Truth (New Haven: Yale University Press, 1958), p. 198.

(٣) Riggs v. Palmer, 115 N.Y. 506, 22 N. E. 188 (1889). All further references to this text will be at 189.

(٤) Kenneth Abraham, "Intention and Authority in Statutory Interpretation" (Paper delivered at the 1977 Modern Language Association Session on Law and Literature).

(٥) John T. Grinder and Suzette Haden Elgin, Guide to Translational Grammar (New York: Holt, Rinehart and Winston 1973), p. 117.

(٦) M. F. Garette, "Does Ambiguity Complicate the Perception of Sentences?" in Advances in Psycholinguistics, ed. G. B. Flores d'Arcias and W. J. M. Levelt (Amsterdam: North -Holand, 1970), p.54.

(٧) John R. Searle, "Indirect Speech Acts," in Syntax and Semantics, Volume 3: Speech Acts, ed. Peter Cole and Jerry Morgan (New York: Academic Press, 1975) pp. 50-61.

(٨) Ibid. , pp. 61-62.

(٩) Herbert H. Clark and Eve V. Clark, Psychology and Language (New York: Harcourt, Brace, 1977). pp. 121-122.

الفصل الثانى عشر

رد على جون ريكارت

إن قارئ اعتراضات جون ريكارت John Reichert على مقالى "ظروف طبيعية ... وحالات خاصة أخرى" يخرج بتجربة لافتة ؛ إذ يبدو ريكارت على وشك أن يتبنى الموقف نفسه الذى يقض مضجعه. تأمل مثلاً مناقشته لقراءتى لقصيدة «شمشون الجبار» . Samson Agonistes فهو يقول : إن الافتراضات التى نتبناها "عن السياق الذى أُطلقت فيه القصيدة" تقيد مجال المعانى التى قد نقبلها. وهذا هو رأيى فى الواقع ؛ لأن «وليام» مادسن يعتقد أن «ملتون» كتب «شمشون الجبار» من منظور تايبولوجى ، فيبدو له أن شمشون يتصرف إما بوصفه المسيح وإما بوصفه مختلفًا عن المسيح. وأنا لا أقصد أن «مادسن» قرأ النص أولاً ثم قرر أن حقائقه تناسب التفسير التايبولوجى ؛ لأن افتراض وجود تفسير تايبولوجى هو الذى يكوِّن قراءته منذ البداية وهوالمسئول عن الحقائق كما يمضى بعدئذ فى وصفها. التفسير يقيد الحقائق وليس العكس ، ويقيد – أيضًا – صفات المعانى التى يستطيع المرء أن يمنحها لتلك الحقائق. وبعبارة أخرى قد يجادل الذين يتفقون مبدئيًا مع «مادسن» أو يتجادلون فيما بينهم حول دلالة حقائق معينة ، ولكن المنحى الذى يتخذه ذلك الجدل سيكون مقيداً بالمنظور نفسه الذى كان قد أدى إلى إنتاج تلك الحقائق. وحالما تم تحديد أنه عند نقاط معينة فى اللعبة يستولى اليأس على «شمشون» (وهو تحديد يمكن تحقيقه فقط فى نطاق الافتراض السابق بأن اللعبة مسيحية وأننا من ثم قد نشك على نحو معقول فى أن ما يدل على اليأس كان من فعل الشخصيات أو لم يكن من فعلها) يمكن أن تكون هناك مناقشة بشأن إذاما كانت كلماته تستبق ، أم لا، كلمات المسيح على الصليب ("إلهى ، إلهى ، لماذا تركتنى!") فإذا تقرر أنها لم تستبق كلمات المسيح على الصليب وأن هناك دلالة أخرى أكثر

ملاءمة ، فإن هـذه الدلالة الأخرى لاهـوتية أيضًا وتقـدم نفسها علـى أنها دلالة جائزة لا لشىء إلا لأن الإطار الدينى كان هو الفرضية الحاسمة التى تعضدها. وهكذا نجد أن مساحة الاتفاق – ما يفترض أن تكون عليه حقائق النص – وشكل أى اختلاف تال حول دلالة هذه الحقائق تحددها جملة من المبادئ التفسيرية الحاكمة التى لا تشكل فى ذاتها موضوع الخلاف ؛ لأنها تحدد الشروط التى يمكن أن تحدث فى سياقها الخلافات .

وأنا أشك أن ريكارت يتفق اتِّفاقًا تامًا مع ما قلت فى الفقرة السابقة ولكنه سيبين ، كما يفعل فى مقاله ، أننا نستطيع الحكم – دائمًا – بخطأ مثل هذه المبادئ وأن إمكانية إطلاق حكم كهذا يعنى أن التفسير يجب أن يعتمد فى النهاية على شىء آخر بالإضافة إلى التفسير. وقد يكون ما يقوله ريكارت صحيحًا إذا كان إصدار أحكام كهذه (وأنا أعترف أننا نصدر مثل هذه الأحكام) يتم بعيدًا عن الفرضيات التفسيرية ، وهذا ما لا أقره . ولنمض فى مثال قصيد شمشون الجبار ونسأل تحت أية ظروف يمكن لمادسن أن يتبرأ من قراءته التايبولوجية؟ هناك ظروف كثيرة فى الواقع ، وفى وسعى أن أذكر ثلاثة منها على الأقل: قد يكون ما أغراه بذلك دليل اكتشفه مُؤَخَّرًا فى سيرة حياة ملتون (ربما فى خطاب) يخبره أن «ملتون» لم يكن له أى مقصد تايبولوجى وهو يكتب قصيدته . ربما أغراه غياب أية إحالة إلى الدلالات التايبولوجية فى استجابات المعاصرين لقصيدة «شمشون» قد يكون الذى أغراه من أثبت أن شمشون فى أعمال ملتون الأخرى كان مثالاً سياسيًا وليس لاهوتيًا . على أن الدليل الذى يتحدى افتراضات مادسن فى كل حالة من هذه الحالات لا يكون دليلاً إلا فى ضوء افتراضات أخرى يمكن بدورها أن تجد من يتحداها. إن تأثير ما يتضمنه رسالة كتبها مؤلف يعتمد على الوضع المتميز الذى تتمتع به إفادة هذا المؤلف ، وهو وضع يعتمد بدوره على نظرية المقصد التى يرفضها كثيرون (من علماء النفس مثلاً) بوصفها نظرية ساذجة. ولا تصبح أهمية استجابة المعاصرين مقنعة إلا إذا التزمنا برؤية تاريخية لإنتاج الشعر وتلقيه ؛ وعند الناقد الذى يؤمن بالنظرية التدرجية فى التفسير ، تبدو ملاحظات قراء القرن السابع عشر ساذجة ، وغير كافية من الناحية الأدبية. ولا أجد نفعًا فى البحث فى أعمال «ملتون» الأخرى إلا إذا آمنا بأن مجمل أعمال مؤلف ما هى إلا تناول مكرر للهموم نفسها وبالنسبة لناقد يؤمن بالنوع

الأدبى لا يجدى معه هذا النقد نفعًا ؛ لأنه لا يحترم التمييزات الأساسية بين الملاحم ، على سبيل المثال ، والقصائد الغنائية والمسرحيات التى كتبت لكى تقرأ لا لتمثل closet drama والمسرحيات القصيرة. باختصار لا تكون "الحُجَج القوية" التى قد يحكم مادسن بخطأ تفسيره على أساسها حججًا إلا إذا كان يؤمن بأشياءَ معينةٍ لها صلة بما يناسب قوله فى مناظرة أدبية. وأتذكر هنا المشهد الأخير فى فيلم بيللى وايلدر (البعض يفضلونها ساخنة) عندما كان جاك ليمون يحاول إقناع جو إى. براون بأنهما سيرتكبان خطأ إذا تزوجا. ثم يقول فى النهاية "ولكنى رجل" ، وهو يعتقد أنه وجد الحجة التى لا ترد. ويجيبه براون: "لا أحد كامل" ، وهو السطر الأخير فى الفيلم ، مبينًا أن ما يعد حجة عند شخص ما ربما لا يعد شيئًا يذكر عند شخص آخر.

لا أريد أن أقول : إن فلانًا لا يستطيع أن يبين لفلان خطأه ، ولكنى أريد أن أقول : إن على المتناقشين أن يتفقوا فيما بينهم حول ما يَرَوْنَهُ الدليل وما يقبلونه بوصفه البرهان. إن «ريكارت» يظن أن إثبات الموقف الخاطئ لا يكون إلا بإجراءات (سواء قامت على الدليل أو المنطق) لا تكون هى ذاتها جزءًا فى هذا الموقف أو ذاك ، وهل يجادل المرء إلا من منطلق موقف ما ؟ وهل تكون حجته مقنعة للآخر إلا إذا كان ذلك الآخر مستحضرًا أو متبنيًا لذلك الموقف نفسه؟ وليست مناقشتى مع «ريكارت» الآن إلا دليلاً على ما أقول. فأنا «وريكارت» متفقان على أن ما يحبط النظرية إنما هو عجزها عن تفسير إمكان الوقوع فى الخطأ ، وهذا لأننا نتفق على أنى كنت أسعى إلى أن أثبت ، أولاً ، أن نظريتى تمتنع على هذا النقد ، وثانيًا أن الوسيلة التى يمكن بها أن نظهر أن فلانًا خاطئ إنما تتأسس على افتراضاتى وليس على افتراضات «ريكارت» . على أننى لو كنت من ذلك الطراز من النقاد الذين يرحبون أو حتى يحتفون بتكاثر التفسير المرخص به دون اهتمام لما كنت أهتم بالرد على ريكارت ؛ لأن ما طرحه على أنه نقد كنت استقبلته على أنه مديح . فلم يكن المنطق الذى دعانى إلى أن آخذ رأيه مأخذ الجد يعمل بمعزل عن اعتقاد ، ولكنه منطق يصدر عنه اعتقاد نشترك فيه نحن الاثنين : الاعتقاد بأنه من الخطأ أن نعجز عن القول بأن فلانًا على خطأ.

أريد أن أقول : إن مقاييس الصواب والخطأ لا تتحقق بعيدًا عن افتراضات وإنما تصدر عنها ؛ إنها مقاييس تقررت تأسيسًا على أفكار هى نفسها محل نزاع ، وليست

مقاييس جاءت لتحسم النزاع. ولذا لم نجد من يفصل ، بشكل مستقل عن افتراضاته ، فى مسألة من كان على صواب: «جانوفسكى» أم «كيللى» حول فاعلية الأهداف التى أحرزها الأخير. كل منهما يطرح دليلاً لا ينفصل عن افتراضاته ، ومن ثم لا يمكن استخدام هذا الدليل لإثبات أو إبطال ما يزعمان والدليل الذى يقدمه طرف ثالث (أنا أو ريكارت أو أى شخص آخر) سينطلق - أيضًا - من افتراضات ذلك الطرف. وإذا كان «لكيللى» أو «جانوفسكى» أن ينزلا عند أى من هذه الآراء فإن عليهما أن يشاركا هذا الطرف أو ذاك افتراضاته أيضًا. إن الافتراضات لا تقف موقف الحياد من الإجراءات الإثباتية ، إنها تحدد شكل الإجراءات الإثباتية ، فإذا كنت تريد أن تقنع أحدًا بأنه على خطأ وجب عليك أن تقنعه أولاً بالافتراضات التى سيصبح ما تقوله من خلالها مقنعًا .

وقد يعترض المرء بأن مثل هذا الإقناع لا يتم له النجاح إلا إذا كان هناك افتراض فى مكانه الصحيح ، فإذا لم يكن هناك افتراض فى مكانه الصحيح فلن يوجد الأساس للتمييز بين المقنع وغير المقنع. والسؤال الآن هو: من أين تأتى هذه الافتراضات والافتراضات نفسها محل خلاف؟ والإجابة هى أن الناس لا يؤمنون بالافتراضات بالمستوى نفسه ، وأن تحدِّيًا لأحدها إنما ينطلق من أخرى تكون ، على الأقل راهنًا ، معفاة من التحدى. فعلى سبيل المثال قد يسعى قارئ لإقناع آخر بوجهة نظره حول قصيدة «شمشون» باستحضاره وصفاً يتفقان عليه لمهنة «ملتون» ومقاصده ، وهما فيما يقرران من نقاط وما يطرحان من دليل ، إنما ينطلقان من مقدار اتفاقهما مع ذلك الوصف ، وليس من مقدار اختلافهما معه. ولا يستبعد أن يكون ذلك الوصف نفسه موضوعًا لخلاف ، ولا يستبعد أن تحدد وجهة ذلك الخلاف أفكارًا لم تمحص للمقاصد التى قد يحملها شاعر ما بدقة وللوسائل التى بها قد تحدد. وقد يصبح الوصف نفسه هدفًا لخلاف ، وقد تتحدد وجهة هذا الخلاف بفعل أفكار جديدة لم تطرح من قبل حول مقاصد شاعر ما وحول الوسيلة التى يمكن تحديد تلك المقاصد بها. والواقع أن هذه الأفكار أيضًا يمكن بدورها أن تكون محلاً للخلاف ، وإذا أصبحت محلاً للخلاف سيكون ذلك أيضًا فى إطار منظومة من أفكار أخرى (توصيف الشعر وإمكان تحديد ماهيته) لم تكن مطروحة للتساؤل من قبل . وقد يبدو ، عند نقطة ما ، أننا ننزع طبقات الافتراضات التفسيرية طبقة طبقة حتى لنجد أنفسنا فى النهاية على

أرضية لم يمسها التفسير كانت الأساس الذى بنى عليه كل شىء ؛ ولكننا سنصل إلى أرض قاحلة لا غناء فيها. فإذا كنا سنعرى المؤسسات الأدبية من الافتراضات المكوِّنة لها والتى تعمل على تفعيلها ، فلن يتبقى شىء نتحدث عنه ؛ لأن المقولات العرفية الخاصة بالخطاب الأدبى (الذى يشمل الشعراء والقصائد والأنواع والأساليب والعصور إلخ) هى التى توجِد الكيانات التى يمكن أن نتفق حولها أو نختلف .

وأستطيع أن أعيد ما قلت بعبارات أخرى فأقول : إن أى موقف لابد أن ينهض على افتراضات يؤمن بها صاحبها إيمانًا قويًا حتى تصبح الكيانات التى تنتجها هذه الافتراضات فى نظره جزءًا من الواقع ، وليست محصلة هذه الافتراضات بالكلية. ويشعر المرء أنه يفهم هذه الكيانات مباشرة دون وساطة الأنشطة التفسيرية ، وأن أفعال التفسير إنما تنشأ على أساسها. ولا يصح ذلك على الأشياء والنصوص ، فحسب ، ولكنه يصح على المعانى أيضًا لا سيما تلك المعانى التى يسميها «سيرل» المعانى الحرفية – أى المعانى التى تملكها الجمل تأسيسًا على بنيتها الدلالية واللغوية قبل انغماسها فى أى سياق أو موقف. إنها المعانى التى يطابقها «سيرل» بأفعال الكلام المباشرة ، وفى رأيى أنه طالما لا توجد معان كهذه (معان يمكن تحديدها فى المطلق) فإن التمييز بين الأفعال المباشرة وغير المباشرة لن يستمر أيضًا. إن «ريكارت» يزعم أننى بذلك أكشف عن عدم وعيى "بدور الاستدلال فى تفسير معنى تعليق ما" (ص ١٦٨) وأننى لا أفهم تأكيد «سيرل» أن "فعل الكلام غير المباشر إنما يؤدى إلى فعل كلام مباشر." والحق أننى أوافق «ريكارت» – عندما يقول : إننا غالبًا ما نفهم قولا ما من معناه المباشر أى المعنى "العادى" وصولاً إلى معانيه التى اكتسبها فى سياق. أريد أن أقول – فقط – إن المعنى "العادى" جاء أيضًا من سياق وليس أقل فى ذلك من المعنى غير المباشر الذى أنشأه. صحيح أننا نفهمه مباشرة ؛ بمعنى أنه يظهر لنا دونما حاجة إلى صناعة أية استدلالات ، بيد أن ذلك لأننا صنعنا تلك الاستدلالات بالفعل. إن المعنى يصلنا واضحًا ودون إبطاء لأن إنتاجه قد تم فى محيط سياقى أصبح جزءًا من لخبرة (التى نفهم فى إطارها ونقرأ) بوصفها خفية. ولهذا كانت الأمثلة التى قدمها «سيرل» و «ريكارت» على أفعال الكلام المباشرة أمثلة فعالة إلى حد كبير ؛ إنها تندس فى سياقات لسنا واعين بها ومن ثم يمكن تقديمها على نحو مقبول ظاهريًا على أنها

أقوال تستقل بمعانيها عن أى سياق كان. إن الإيماءة المميزة هنا (وهى إيماءة يستخدمها سيرل وريكارت) هى إيماءة "رفع الإبهام على المنضدة" حيث يمكنك القيام بها بإلقاء جملتك على المنضدة وتتحدى الحاضرين أن يفهموا لها معنى آخر غير معناها الواضح والمباشر ، ثم تقول فى النهاية إنك لم تحدد لها سياقًا ، ولأنك لم تحدد لها سياقًا فإن معناها الواضح والمباشر الذى تتضمنه هذه الجملة معنى غير سياقى لا محالة. إنها إيماءة مقنعة لأن قراءك سيفهمون الجملة فى غياب سياق تم تحديده بصراحة على أنها مندسة فعلاً فى السياق الذى خرجت منه لتوها (وفهمت على أساسه) . باختصار ، السياق موجود لا محالة ولكنه مثل الأنف فى مقدمة الوجه لا نراه دائمًا ، ولأننا لا نراه دائمًا ؛ فإن المعانى التى يتسبب فى وجودها تظهر ناشئة دون وسيلة دعم أو سند تستند إليه. إن هذه المعانى تبدو متعالقة مع معان أخرى كتعالق أفعال الكلام المباشرة مع غير المباشرة ؛ ولكن العلاقة ستكون فى الواقع بين أفعال كلام لا نشعر بعدم مباشرتها وأفعال كلام أخرى ندرك عدم مباشرتها كل الإدراك.

فى وسعى أن استمر على هذا النحو فى الرد على رد «ريكارت» وتفنيد حججه حجة حجة ، ولكنى قدمت للقارئ عينة على النهج الذى أسير عليه فى ردى : إن تهمته تتلخص فى أن موقفى يستتبع نتائج بعينها لا يقرها وتتحدى بعض أهم بدهياتنا الأساسية ؛ وأنا أجتهد فى أن أوضح أن أيًا من هذه النتائج (فى غياب مبدأ أساسى نقرر على أساسه أن شيئًا ما خطأ ، مثلاً) لا تتحقق ، وأن بديهياتنا الأساسية إنما تتأكد (وإن يكن على ضوء جديد) ولا تُجحد بما قلت. هذا فى الواقع هو بالضبط ما كنت أفعله فى مقالى الذى يعترض عليه. على أنى لست متفائلاً بأن «ريكارت» سيتحول عن رأيه بعد ذلك ؛ لأن المخاوف التى حرضته على الرد تشكل الأساس لمعتقداته. وأعتقد أن الجملة الرئيسة فى مقاله هى: " بما أننى أود أن أتصور أننى أقرأ مسرحية الملك لير ذاتها التى قرأها الدكتور «جونسون» ، فأنا حر من ثم فى أن أختلف مع تفسيره لها ، فأرجو أن أجد مخرجًا من صياغة «فش» لموقف القارئ" (ص ١٦٤– ٦٥) . إن التزام ريكارت بما يود أن يكون قادرًا على فعله، وقناعته بأنه إذا كان ما أقوله صحيحًا سيجعله عاجزًا عن فعله ، يجعله يعجز عن أن يصف موقفى بشىء غير الضلال والإضلال .

حتى لو استطعت أن أبين له ، وبلغته هو ، أن مخاوفه لا أساس لها - وأنه لم يزل حراً في أن يختلف مع الدكتور «جونسون» ومع أى شخص آخر - فإن أى حجة يمكن أن أقدمها سوف يفهمها فى إطار عدم إفلاتها من الخطأ. (وأنا لست فى الواقع معصوماً من هذا التوصيف ؛ عندما يحدد «ريكارت» أو أى شخص آخر شيئاً - شىء ، نص ، مقصد - على أنه موجود بمعزل عن أى تفسير ، أعرف مقدماً أنه قد لا يكون كذلك ، وأبحث على الفور عن طرق لكى أزيل عنه الغموض أو أوضحه. ودائماً أنجح) . وقد يجيب ريكارت على ذلك بأن يقول إن الحجج جيدة أو رديئة ، ولكنى أرى أن الحجج لا تكون فاعلة إلا فى إطار جملة من المعتقدات وأنه إذا لم يكن الشخص مستعداً لأن يتبنى احتمالية خطأ معتقداته فسيعجز عن أن يستمع مجرد الاستماع إلى حجج قد تشكل تحدياً لهذه المعتقدات. ولهذا كانت حقيقة أن ريكارت لن يقتنع على الأرجح بحجتى أقوى الأدلة التى تؤكدها .

الباب الثانى

السلطة التفسيرية فى قاعة الدرس والنقد الأدبى

الفصل الثالث عشر

هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟

{ترجع نشأة هذه المقالات إلى مصدرين ، أولاً إلى المناسبة العفوية التى أخذت منها عنوان هذه المقالات وعنوان الكتاب أيضًا ، وثانيًا إلى مناسبة أخرى عندما نشر ماير آبرامز مُؤَخَّرًا بحثًا بعنوان "كيف ننجز أشياء بالنصوص" وهو هجوم صريح على أعمال جاك دريدا وهارولد بلوم وأعمالى – أيضًا – كنت حاضراً عندما قدم أبرامز ورقته فى مؤتمر «لينول تريلنج» لعام ١٩٧٨ ، وأذكر أنى ضحكت بملء شدقى عندما شرع فى الهجوم على بلوم ودريدا ، وحاولت جهدى ألا أضحك عندما تحول بهجومه إلىّ . كانت حجج أبرامز مألوفة للجميع ؛ هى نفسها الحجج التى ألقاها فى وجه ج. هيلس ميللر فى مناظرة "تعددية المعانى." إنه يتهم كل قارئ جديد (*) (تحديداً بممارسة اللعب المزدوج ، بـ " بإقحام خطته التفسيرية عندما يقرأ نصوص الآخرين ، ولكنه يعتمد ضمنيًا على معايير شائعة عندما يشرع فى إفشاء الطرق والنتائج التى توصل إليها فى تفسيراته إلى قرائه." (بارتيزان ريفيو، ١٩٧٩ ، ٤ ، ص ٥٨٧). إن ميللر ودريدا والآخرين يكتبون الكتب ويدبجون المقالات ويحضرون الندوات والمناظرات ، وهم عندما يفعلون ذلك يستخدمون اللغة المعيارية لكى يعملوا على تفكيك اللغة المعيارية . فمجرد الافتراض بإمكان فهم ما يقولون يقف دليلاً مناوئًا للموقف الذى يتبنونه .

ويبدو هذا الكلام معقولاً حتمًا من الوهلة الأولى إذا اعتبرناه مناقشة مضادة ولو – فقط – ؛ لأنه يتخذ هدفه نظرية ترى أن الفهم مستحيل . بيد أن الفهم فى نظرية هذا

(*) يقصد بالقراء الجدد نقاد التفكيك . (المترجم)

القارئ الجديد يمكن الوصول إليه ولكن ليس من الخارج. أى أن السبب فى أننى أتحدث وأفترض أن شخصًا آخر مثل «آبرامز» يفهمنى هو أننى أتحدث معه تأسيسًا على جملة من الاهتمامات والهموم ، وتأسيساً على هذه الاهتمامات والهموم أفترض أنه يستمع إلىَّ ويعى ما أقول. فسواء ما يأتى بعد ذلك كان توصيلاً أو فهمًا فإنه لا يأتى لأننا ، أنا وهو ، نشترك فى لغة واحدة ، بمعنى معرفة معانى المفردات والقواعد التى تربط بينها ، ولكنه يأتى ؛ لأننا نحن الاثنين نشترك فى طريقة فى التفكير أو شكل من أشكال الحياة ، وهذا الشكل يشملنا فى عالم من الموجودات والغايات والأهداف والإجراءات ، والقيم إلخ ؛ وأن ملامح هذا العالم هى التى تجعل ألفاظنا التى ننطق بها محملة بالدلالات حتمًا. ومن ثم يمكن «لآبرامز» وأنا أن نقول : إن قصيدة معينة ريفية أو غير ريفية ، وأن نقدم الحجج وعكسها وأن نفند أدلة و نسلم بأمور ، إلخ. ولكننا لا نفعل ذلك ؛ إلا . لأن لفظتى "قصيدة" و"ريفى" تسميتان مرخص بهما لتعيين الهوية فى إطار منطق خطابى يتضمن – أيضًا – شروطًا تحدد ما يمكن أن يعد علامة على تعيين الهوية ، وطرقاً من شأنها أن تدلل على وجود هذه العلامة أو تلك. إن «آبرامز» وأنا ننطلق من هذه الافتراضات والشروط والتصنيفات ، وما كان لنا أن ننطلق لو لم تشكل لنا هذه الافتراضات شيئًا ، كما أنه ليس كافيًا أن نقدم لشخص ما جملة من التعريفات (من نوع "القصيدة هى ... ،" " النوع الأدبى هو ...") إذ لكى تفهم معنى مصطلح بعينه يجب أن تكون قد أصبحت ملمًّا بالنشاط العام (فى هذه الحالة النقد الأدبى الأكاديمى) الذى منه يستمد هذا المصطلح معناه ؛ فإن نظامًا من الوضوح لا يمكن أن يختزل إلى قائمة بالأشياء التى يجعلها ذلك النظام واضحة. إن ما لا يدركه «آبرامز» وسائر الذين يشاركونه الرأى هو أن التوصيل لا يحدث إلا فى إطار نظام كهذا (أو سياق ، أو موقف ، أو جماعة مفسرة) وأن الفهم الذى ينجزه شخصان أو أكثر لا ينفصل عن هذا النظام وهو مفهوم فى نطاق حدوده . وهم لا يعلمون أيضًا أن مثل هذا الفهم يكفى ، وأنه كلما رغبوا فى فهم أكثر كمالاً – فهم يعمل فوقًا أو بعيداً عن المواقف – فلن يكون له مكان فى العالم حتى لو كان موجوداً ، لأن المرء لا يفهم إلا فى سياق مواقف ، فالمواقف هى التى تحدد ما يعد حقيقة تأسيسًا على الاهتمامات ، وهى التى تحدد ما يمكن قوله ، وما يمكن أن يسمعه الآخر بوصفه حجة .

لقد ألقيت هذه المقالات فى الأصل فى الاحتفالية التى أقيمت فى ذكرى «جون كراو رانسوم» John Crow Ransom فى كلية «كينيون» بين الثامن من أبريل وحتى الثالث عشر منه لعام ١٩٧٩م وكانت النتيجة أننى اشتركت فى ندوة استمرت أسبوعًا كاملاً حضرها أكثر من ثلاثمائة من المهتمين بقضايا النقد الأدبى ، وكانت التجربة مثيرة للابتهاج ومجلبة للإعياء فى الآن معًا. وأعتقد أن الجمهور كان يشاركنى المشاعر نفسها ؛ لأنى قرأت بعد ذلك تقريظًا كريمًا "لبراعتى الفكرية" فى افتتاحية جريدة الكلية (عنونها الكاتب بـ " جمهور فش وباتس) كان أهم ما جاء فيها ملاحظة قال فيها الكاتب: " ولا حاجة إلى أن نقول : إن هذه البراعة الفكرية لم تكن براعة السيد النبيل طوال الوقت". }

فى اليوم الأول من الفصل الدراسى الجديد اقتربت إحدى الطالبات اللاتى ، كما تبين فيما بعد، كن قد درسن مقررًا تحت إشرافى ، من زميل لى فى جامعة «جونز هوبكنز» ، وسألته سؤالاً أعتقد أنك ستوافقنى على أنه من الأسئلة الواضحة كل الوضوح وهو: " هل يوجد نص فى هذا الفصل؟ " وأجابها زميلى بثقة تامة فى إجابته حتى إنه لم يكن واعيًا بهذه الثقة (رغم أنه وهو يحكى هذه القصة أشار إلى لحظة استشعر فيها شَرَكًا نصب له) ، قال زميلى: "نعم إنه **مختارات نورتون الأدبية** ،" ومن ثم ظهر الشَّرَك (والشَّرَك لم يكن من صنع الطالبة ولكن من صنع المقدرة اللامتناهية للغة فى خضوعها لمتطلبات المتحدث) وأسرعت الطالبة بالقول: "لا ، لا ، أقصد فى هذا الفصل الدراسى هل سنؤمن بالقصائد والأشياء أم هى ليست شيئاً غير أنها "نحن" ؟ والآن يمكن (بل هو من المغرى) أن نقرأ هذه الحكاية على أنها دليل واضح على المخاطر التى تنشأ عن الاستماع إلى أناس مثلى يبشرون بعدم ثبات النص ، وانتفاء وجود المعانى الواضحة ؛ ولكن فيما يلى سأقرأ هذه الحكاية على أنها دليل واضح على أن الخوف من هذه المخاطر لا أساس له فى النهاية.

من ضمن أبرز التهم التى ألقيت فى وجه ما أسماهم «ماير آبرامز» مؤخراً القراء الجدد New Readers (دريدا وبلوم وفش) هى أن أنصار الإبهام واللاحسم إنما يتجاهلون ، رغم أنهم يعتمدون على ، الـ " المعايير والإمكانات" المندسة فى اللغة ، "المعانى اللغوية" التى تحملها اللغة دون ريب، وبذلك يدعوننا إلى أن نتخلى عن "مجال خبرتنا العادية فى الحديث ، والاستماع ، والقراءة والفهم" من أجل عالم " لا يعنى فيه النص أى شيء على وجه التحديد" و " وحيث لا تستطيع أن تجزم بما يعنيه كاتب بما يكتب."١ وتتمثل التهمة فى أن أفعال المفسرين التى يفعلونها دون قيد قد تجاوزتها المعانى الحرفية أو المعيارية. وسوف نفترض أننا ندرس هذه التهمة فى سياق المثال الذى بين أيدينا. ما هو بالضبط المعنى الحرفى أو المعيارى أو اللغوى لسؤال :"هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟"

فى إطار الجدل النقدى المعاصر (كما هو معروف على صفحات التحقيق النقدى Critical Inquiry على سبيل المثال) يظهر أن هناك وجهين لا ثالث لهما للإجابة على هذا السؤال: فإما أن نقول إن لهذا القول معنًا حرفيًا واحداً ، وينبغى أن نكون قادرين على أن نحدد هذا المعنى بوضوح، وإما أن نقول إن هذا القول يحتمل عدداً من المعانى بعدد القراء الذين يقرءونه وليس منها ما هو حرفى. بيد أن الإجابة التى أوحت بها حكايتى المختصرة هى أن لهذا القول معنيين حرفيين فحسب: ففى إطار الظروف التى افترضها زميلى (وأنا لا أقصد أنه افترض تلك الظروف عمداً ، بل أقصد أنه كان بالفعل يتحرك فى إطارها دون قصد) نقول : إن هذا القول عبارة عن سؤال صريح حول وجود أو عدم وجود نص مطلوب دراسته فى ذلك الفصل الدراسى ، ولكن فى ضوء الظروف الجديدة التى أوحت بها الطالبة حين صححت للزميل فهمه للسؤال نقول : إن القول عبارة عن سؤال بالدرجة نفسها من الصراحة ، عن موقف الأستاذ من وضعية النص فى إطار المواقف المتباينة والمطروحة على ساحة النظرية المعاصرة. لاحظ أننا لا نجابه هنا حالة من الإبهام أو اللاحسم ، بل إننا أمام حالة من الوضوح والحسم لا تتخذ شكلاً واحداً فى كل مرة ، بل يمكن ، وهذا ما تفعله فى هذا المثال ، أن تتغير باستمرار. إن زميلى لم يتردد بين معنيين (أو أكثر) جائزين للسؤال ،

بالعكس ؛ لقد استجاب في الحال لما اعتقد أنه المعنى الوحيد الذي لا مهرب منه حسب فهمه المكون سلفًا للموقف ، ثم بعد ذلك استجاب في الحال أيضًا لما اعتقد أنه المعنى الوحيد الذي لا مهرب منه عندما تبدل هذا الفهم. لم يفرض أي من المعنيين (الكلمة المفضلة في الهجوم الحالي على القراء الجدد) نفسه على معنى آخر أكثر عادية من قبل فعل تفسيري خاص ، بل كان المعنيان كلاهما من فعل المعايير الشائعة والمكونة (للغة والفهم) التي استحضرها «أبرامز» . كل ما في الأمر أن هذه المعايير ليست مندسة في اللغة (حيث يمكن لأي شخص أن يستعرضها بعينين غير منحازتين بدرجة كافية) ولكنها جزء لا يتجزأ من بنية مؤسساتية نسمع في إطارها الكلام وقد تأسس بالفعل على مرجعية جملة من الغايات والأهداف المفترضة. ولأن زميلي وتلميذته كليهما جزءٌ من هذه المؤسسة، فإن أنشطتهما التفسيرية ليست مطلقة اليد ، بيد أن ما يعوق هذه الأنشطة هو ممارسات المؤسسة وافتراضاتها المفهومة ضمنًا وليس القواعد والمعاني الثابتة لنسق اللغة.

وإذا أردت أن أعيد ما قلت بعبارات أخرى فإني أقول إن أيًّا من القراءتين للسؤال لا تتاح لأي متحدث من أبناء اللغة. وسعيًا لراحة القارئ يمكننا أن نسمي القراءة الأولى: "هل يوجد نص في هذا الفصل ؟" والقراءة الثانية : "هل يوجد نص في هذا الفصل ؟" فالقراءة : "هل يوجد نص في هذا الفصل ؟" لا يمكن تفسيرها أو قراءتها إلا من قبل شخص يعرف قبل ذلك ما ينطوي عليه العنوان العام "اليوم الأول في الدراسة" (ما يهم الطلاب المقبلين على الدراسة في بداية العام ، وما إلى ذلك من أمور التنظيم الإداري في الجامعة قبل أن يبدأ التدريس بالفعل) ومن ثَمَّ من قبل من يسمع القول في ضوء هذه المعرفة التي لا تنطبق على الحقيقة بعد وقوعها ولكنها مسئولة عن الشكل الذي تتخذه الحقيقة على الفور . أما بالنسبة لشخص لم يجهز وعيه بمعرفة كتلك فلا يتاح له فهم "هل يوجد نص في هذا الفصل؟" مثلما لا يتاح فهم "هل يوجد نص في هذه الفصل؟" بالنسبة لشخص لم يُجَهِّز وعيه قبل طرح السؤال

بالقضايا المتنازع عليها فى النظرية الأدبية المعاصرة. وأنا لا أقول - هنا - : إن السؤال سيستغلق تماماً على بعض القراء أو المستمعين (وسوف أحاول أن أدلل فى هذا المقال على أن عدم الفهم unintelligibility، بالمعنى الحرفى للكلمة ، من الأمور المستحيلة) ، ولكنى أقول إن عدم فهم السؤال لدى بعض القراء والمستمعين لا يكون بهذا النمط الذى صادفه زميلى حين سمع سؤال الطالبة أول مرة . فمن الممكن على سبيل المثال أن نتخيل أن من يسمع السؤال يفهمه على أنه استفسار عن وجود نص فقده داخل الفصل ، أى كأنه يقول: " أظن أنى تركت كتابى داخل قاعة الدرس ، هل رأيته؟" فى هذه الحالة يصبح لدينا فَهْمٌ ثالثٌ للسؤال ونسميه "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" وتنهض بذلك مخاوف المدافعين عن المعيارى والواضح من وجود سلسلة لا نهاية لها من هذه الأرقام ، أى وجود عالم يحمل فيه كل قول عدداً لا حصر له من المعانى. ولكن ليس هذا ما يوحى به المثال على الإطلاق ، مهما تعددت أوجهه. ففى أى من المواقف التى تخيلتها (وأى موقف آخر يمكن أن أتخيله) نجد أن معنى القول مقيد بصرامة ، ليس بعد أن سمعه السامع ، بل بالطرق التى يمكن أن يسمع بها فى المقام الأول. إن الخوف من التعددية غير المحدودة للمعانى لا يكون سائغاً إلا إذا كانت الجمل موجودة فى حالة لا تشكل فيها هذه الجمل جزءاً أصيلاً ، ولم تظهر للوجود بفعل موقف أو أكثر. هذه الحالة ، إن وجدت، سوف نسميها الحالة المعيارية ، والمشكلة تكمن - حقًا - حين يكون المعيار عائماً ويعوزه التحديد. ولكن هذه الحالة لا وجود لها ؛ الجمل لا تظهر إلا فى مواقف ، وفى إطار أو فى إطار مؤسساتى. إن المعنى المعيارى يصبح واضحاً دائماً أو على الأقل متاحاً ، رغم أنه فى سياق موقف آخر فإن هذا القول نفسه ، والذى لم يعد هو هو ، يصبح له معنى معيارىٌ آخر لن يكون أقل وضوحاً أو حضوراً. (إن تجربة زميلى خير مثال على ذلك.) وهذا لا يعنى أنه ليس هناك من سبيل للفصل بين المعانى التى سيحملها قول ما فى المواقف المتباينة، ولكن معناه أن التمييز يتحقق بالفعل بسبب وجودنا فى الموقف (إننا لا نكون خارج موقف ما البتة) وفى موقف آخر يتحقق التمييز أيضاً ولكن بطريقة مغايرة. وبعبارة

أخرى ، بينما يكون من الممكن ، عند نقطة بعينها ، أن نرتب ونصنف "هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟ " و "هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟" (لأننا صنفناهما بالفعل) فلن يكون ممكنًا أن نمنحهما ترتيبًا دائمًا وثابتًا ، ترتيباً ينفصل عن ظهورهما أو عدم ظهورهما فى مواقف (لأن ظهورهما أو عدم ظهورهما لا يكون إلا من خلال مواقف على الدوام) .

ومع ذلك ثمة تمييز بين الاثنين يسمح لنا أن نقول ، على نحو محدود إن أحدهما أكثر طبيعية من الآخر؛ إذ بينما نجد أن كل قراءة منهما طبيعية بشكل كامل فى السياق الذى كان فيه معناها الحرفى واضحًا على الفور (السياقان اللذان كان زميلى متموقعاً فيهما) ، فكما اتضحت الأمور - الآن - نجد أن أحد هذين السياقين أكثر حضوراً ومباشرة من الآخر ، ومن ثم أكثر احتمالاً أن يصبح هو المنظور الذى نسمع على أساسه القول ، من الآخر. ويبدو أنه أصبح لدينا - الآن - ما يمكن أن أسميه "التدخل المؤسساتى": فإذا كان "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" لا يستمع إليه إلا أولئك الذين يعرفون ما ينطوى عليه العنوان "اليوم الأول فى الفصل الدراسى،" وإذا كان "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" لا يمكن الاستماع إليه إلا من خلال أولئك الذين كانت مقولاتهم فى الفهم تشمل هموم النظرية النقدية المعاصرة ، يكون واضحًا إذن أنه حين نعرض السؤال على جماعة عشوائية من الناس فإن أكثرهم سوف يفهم السؤال "هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟" أكثر من فهمهم للسؤال : " هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" وأكثر من ذلك بينما نجد أن "هل يوجد نص فى هذا النص؟ "

يمكن فهمه مباشرة ودون إبطاء من قبل شخص قد يستغلق عليه "هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟" إلا بكثير من الجهد ، نجد أنه من الصعب أن نتخيل أن يفهم شخص "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" وقد عجز تمام العجز عن فهم "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" (فالفهم الأول للسؤال يسمعه كل من فى المهنة وغالبية الطلبة والعاملون فى تجارة الكتب ، وأما الفهم الثانى للسؤال نفسه فلا يسمعه إلا أولئك الذين

يعملون فى المهنة من ذوى الاختصاص الدقيق. ولا يضعف من مناقشتى أن أعيد توطين مقولة الطبيعى (*) ؛ لأن مقولة الطبيعى كما تظهر فى تلك المناقشة ليست متجاوزة لخبرة البشر ، بل هى مقولة مؤسساتية ؛ ولأن عمل المؤسسات لا يسرى على كل شىء بالدرجة نفسها ، وبينما نجد أن بعض المؤسسات لا تتصف بالدوام والثبات حتى نقول إن المعانى التى تجيزها تتصف بالطبيعية إلى ما لا نهاية ، نجد أن بعض المؤسسات وبعض أشكال الحياة مستقرة فى وجدان الكثيرين حتى ليبدو وجود المعانى التى تجيزها طبيعياً ، وفى حاجة إلى جهد خاص حتى نبين أنها ليست طبيعية وأنها من نتاج الظروف .

هذه نقطة مهمة ؛ لأنها تفسر النجاح الذى يدلل به ناقد مثل «آبرامز» أو «إى. د. هرش» على وجود الفهم المشترك للغة العادية ، ويدلل بهذا الفهم على إمكان وجود نواة لمعان واضحة. عندما يقدم «هيرش» جملة "الهواء منعش" مثالاً على "المعنى اللفظى" الذى يكون متاحاً أمام أبناء اللغة جميعاً ، ويميز بين ما هو مشترك وواضح فى هذا المعنى وبين ظلاله الأخرى التى قد تلحق به فى ظروف معينة (على سبيل المثال ، "كان يجب أن يكون أكلى قليلاً فى العشاء" ، "الهواء المنعش يذكرنى بطفولتى فى فيرمونت") ، فإنه يراهن على موافقة قرائه على إحساسه بهذا المعنى المعيارى واللفظى حتى إنه لم يهتم حتى بتحديده ، ورغم أنى لم أتبين ذلك فإنى أتجرأ على القول : إنه على حق فى تفاؤله ، بالنظر إلى هذا المثال بالذات. أى أن معظم ، إن لم يكن كل ، قرائه يفهمون القول فى الحال على أنه وصف أرصادى يتنبأ بحالة الجو المحلية. ولكن "ملاءمة" المثال ، بصرف النظر عن معالجته لمقصد هيرش (وهو ، كما

(*) هو ما يسميه بارت بميل الثقافة إلى إضفاء صفة الوضع الطبيعى naturalization على العلاقة بين الكلمات والمعانى . (محمد عنانى ، معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ١٠٨) والموقف الطبيعى فى الفلسفة هو الاعتقاد بأن الأشياء توجد بمعزل عنا فى العالم الخارجى وهو الموقف الذى رفضه هوسيرل ومن جاء بعده . (المترجم)

أكد مؤخرًا ، الذود عن "الوضوح الثابت للمعنى") يعيننى - أيضًا - على ما أريد أن أقول. إن الوضوح فى معنى القول ليس من عمل الدلالات التى تحملها الألفاظ ضمن نسق لغوى يكون منعزلاً عن السياق ، بالعكس ؛ إن المعنى الذى تحمله الألفاظ والذى يستطيع «هيرش» أن يستشهد به على الوضوح والجلاء لا يتحقق إلا لأن الألفاظ مندسة بالفعل فى سياق. وفى وسع المرء أن يثبت ذلك بإدخال الألفاظ فى سياق آخر ليرى بعد ذلك ظهور معنى آخر مختلف. ولنفرض مثلاً أننا نصادف "الهواء منعش" (التى تفهمها الآن بالطريقة التى يزعم هيرش أنك تسمعها بها) فى سياق مناقشة حول الموسيقى ("عندما ضرب العازف القطعة الموسيقية ببراعة أصبح الهواء من حولنا منعشًا") ، فإن القول فى هذا السياق سوف يفهم على أنه تعليق على أداء آلة أو آلات موسيقية فى إطار أغنية أو مقطوعة موسيقية. بالإضافة إلى ذلك ، لن نفهمها على أن لها معنى آخر غير ذلك المعنى ، ولكى نفهمها على الوجه الذى يريده هيرش فإن ذلك قد يتطلب منا جهداً أقرب إلى الإجهاد. وقد يعترض معترض بأن نص هيرش: "الهواء منعش" عاطل من المحيط السياقى بالكلية ؛ لقد قدمها خالية من السياق ، ومن ثم فإن أى اتفاق حول معناها يجب أن يكون راجعًا إلى السمات اللاسياقية للقول. ولكن المحيط السياقى موجود والدليل على وجوده هو ، بالتحديد ، غياب أية إشارة إليه. أى أنه لا يمكننا أن ننطق جملة أو حتى نفكر فى ذلك إلا فى غضون سياق ما ، وعندما نجد من يطلب منا أن ننظر فى جملة لم يحدد لها أى سياق فإننا سنفهمها آليًا ضمن السياق الذى واجهناها فيه . وهكذا يستحضر « هيرش » سياقًا عندما يقرر ألا يستحضر سياقًا ، بمحاولته ألا يحيط القول بأية ظروف ترشدنا إلى أن نتخيله فى الظروف التى قد يتم إنتاجه فى إطارها ؛ وتخيله على ذلك النحو يعنى أنه منحه بالفعل شكلاً يبدو فى تلك اللحظة أنه الشكل الوحيد الممكن.

ما النتائج التى يمكن التوصل إليها من هذين المثالين؟ أهم نتيجة هى أنه لا زميلى ولا القارئ لجملة «هيرش» يتقيد بالمعانى التى تحملها الألفاظ حين نعاينها فى نسق لغوى معيارى ، ولكن ليس منهما من أطلقت يده فى منح المعانى التى يريدها للقول. والحق أن كلمة "منح " مثال على الكلمة الخاطئة ؛ لأنها تتضمن إجراء من

مرحلتين: أولاً يتفحص القارئ أو السامع القول ، ثانيًا أن يمنحه معنى. وفى وسعنا أن نختزل ما أردنا أن نقوله فى الصفحات السابقة بأنه تأكيد على أن هذه المرحلة الأولى لا وجود لها البتة ، وأن المرء إنما يسمع القول ضمن معرفة بغاياته وهمومه ولا يسمعه سابقًا على التحديد ، وهو حين يسمعه على ذلك النحو يكون قد عين له شكلاً وخلع عليه معنى. بعبارة أخرى ، مشكلة كيفية تعيين المعنى لا تكون مشكلة إلا إذا كانت هناك نقطة لم يحدد عندها المعنى ، وأنا أقول : إن هذه النقطة لا وجود لها.

وأنا لا أقول : إن المرء لا يتعرض للموقف الذى يضطر فيه إلى أن يقرر ما يعنيه القول. والحق أن زميلى قد تعرض لهذا الموقف نفسه عندما علم من تلميذته أنه لم يسمع سؤالها على الوجه الذى كانت تقصده. (No, No, I mean in this class do we believe in poems and things, or is it just like us?) لا ، لا ، أقصد فى هذا الفصل الدراسى هل نؤمن بالقصائد والنصوص ، أم هى لا شىء غير أنها "نحن" ؟) ومن ثم عليه – الآن – أن يفهم. ولكن it فى هذه الحالة (وفى كل حالة) لا تفهم على أنها مجموعة من الألفاظ تنتظر من يعين لها معنى ، ولكنها قول معناه موجود ، ولكن يكون تبين أنه ليس المعنى المناسب . ففى حين توجَّب على زميلى أن يبدأ من جديد ، فلن يكون مضطرًا إلى أن يبدأ من المربع رقم واحد ، والحق أنه لم يكن البتة فى المربع رقم واحدإذ إنه منذ أن سمع سؤال الطالبة أول مرة أخبره افتراضه بما يمكن أن يكون الشاغل فى هذا السؤال. (ولذا لم يكن مطلق اليد حتى لو كان غير مقيد بالمعانى الواضحة). لقد كان الذى تحداه تصحيح الطالبة هو هذا الافتراض وليس أداء الرجل فى إطار هذا الافتراض. إنها تخبره بأنه قد أخطأ المعنى الذى تقصده ، ولكن ليس معنى هذا أنه اقترف خطأً فى ربط ألفاظها والتركيب الذى سمعه ضمن وحدة لها معنى الأحرى أن نقول : إن الوحدة التى لها معنى والتى قفزت إلى ذهنه فى الحال إنما هى من عمل تحديد خاطئ (تم قبل أن تتحدث هى) لما تقصده. كان مستعداً عندما وقفت أمامه أن يسمع الشىء الذى يستفسر عنه الطلاب عادة فى اليوم الأول من العام الدراسى ، ولذا كان هذا ما سمعه بالضبط . لا نتهمه بإساءة قراءة النص ، وإذا كان له أن يصحح لنفسه لوجب عليه أن يأتى بتحديد مسبق آخر لبنية الاهتمامات التى منها نبع سؤالها. هذا فى الواقع ما فعله بالضبط ، ومن هنا يبرز تساؤل

جوهري: كيف فعل ذلك ؟ والإجابة على هذا التساؤل لا تكون إلا بالإجابة على تساؤل آخر على النقيض منه: كيف لم يفعل ما فعل؟ والسؤال عن كيف فعل ذلك سؤال جوهرى ، لا يجاب عنه إلا بالنظر فى الطرق التى بها لم يفعل ما فعل .

لم يفعل ذلك بالاحتكام إلى المعنى الحرفى لاستجابتها. أى أن هذه ليست حالة يمكن فيها إساءة فهم أى شخص بتوضيح ما يقول بعمل أكثر وضوحًا ، بتغيير أو إضافة إلى ألفاظه بطريقة يصبح معها المعنى مفهومًا لا مفر من ذلك. فى إطار ظروف القول كما كان قد افترضها كانت ألفاظها واضحة تمامًا ، وما تفعله هى أنها تسأله أن يتخيل ظروفًا أخرى تكون فى سياقها الألفاظ نفسها مفهومة بالدرجة نفسها ولكن بطريقة مختلفة. وليس معنى ذلك أن الألفاظ التى أضافتها (" لا ، لا ، أقصد ...") قد أرشدته إلى تلك الظروف الأخرى ؛ لأنها انتقت هذه الألفاظ من قائمة من الألفاظ المتاحة الأخرى . إن ذلك لا يحدث إلا إذا كانت ثمة علاقة متأصلة بين الألفاظ التى تنطق بها وبين جملة معينة من الظروف (وهذا مستوى أعلى من الحرفية) إلى حد أن أى متكلم أصيل باللغة يستطيع أن يرجع هذه الألفاظ إلى تلك الظروف. ولكنى حكيت الحكاية لأكثر من متكلم أصيل باللغة ولم أحصل منهم على ما كنت أريد ، بل إن أحدهم – وهو أستاذ فى الفلسفة – أرسل إلىّ يقول إنه فى الفترة ما بين سماعه القصة وشرحى لها (وكيف فعلت ذلك؟ هذا سؤال جوهرى آخر) وجد نفسه يتساءل: "يا لها من دعابة ولكنى لم أنتبه لها ؟ " لقد مرت لحظات فهم فيها " هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟" على النحو الذى سمعه به زميلى فى البداية . إن ألفاظ الطالبة الإضافية لم تكن مرشدته إلى فهم جديد ، بل جعلته واعيًا بالمسافة التى تفصل بينه وبين القول. وعلى النقيض منه وجدت هؤلاء الذين لم يفهموا القصة فحسب وإنما فهموها قبل أن أكملها ، أى أنهم علموا سلفًا بما سيأتى بعد ذلك بمجرد أن قلت لهم إن طالبة اقتربت من زميل لى وسألته: "هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟" من هؤلاء الناس ؟ وما الذى جعل فهمهم للقصة فوريًا وسهلاً؟ أستطيع أن أقول – دون أدنى درجة من المزاح – إنهم الذين جاءوا للاستماع إلى حديثى ؛ لأنهم من الذين يعرفون مسبقًا موقفى من أمور بعينها (أو يعرفون أننى سأتخذ موقفًا ما) . أى أنهم يفهمون " هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" ، حتى لدى ظهوره الأول فى بداية الحكاية (أو حتى لو كان عنوانًا

لمقال) فى ضوء معرفتهم بموقفى منه . لقد علموا بعلاقة الأمر بى ، فى ظروف حملتنى على أن الاهتمام بجملة من القضايا المعروفة .

لقد فهم زميلى فى النهاية هذا السؤال بتلك الطريقة ؛ لأنه عرف علاقتى بالسؤال ، ليس لأننى كنت موجوداً فى قاعة درسه ، ولا لأن الألفاظ التى تألف منها السؤال كما ألقته الطالبة كانت تشير إلى المعنى بوضوح لا يغيب عن أى سامع له ، ولكن لأنه كان يفكر فىّ وأنا فى مكتبى الذى يليه بثلاث غرف بينما أعظ طلابى بأن المعانى المحددة لا وجود لها ، وأن ثبات النصوص وهم. وأنا أتخيله يقول لحظة الفهم والاعتراف: "آه ، هذه واحدة من ضحايا فش!" إنه لم يقل ذلك ؛ لأن ألفاظها قد بينت ما كانت تريد أن تقول ، بل لأن قدرته على رؤية الأمر على الوجه الذى رآه هى التى كونت إدراكه لألفاظها. وهنا يبرز سؤال: كيف وصل من خلال ألفاظها إلى الظروف التى من خلالها قصدت أن يفهمها؟ هل كان ذلك لأنه كان عليه أن يفكر فى تلك الظروف لكى يكون قادراً على أن يفهم ألفاظها كما فهمها ؟ ونحن لا نقر السؤال على ذلك النحو ؛ لأنه يفترض أن تفسير المعنى يفضى إلى تحديد سياق القول بدلاً من العكس. وهذا لا يعنى أن السياق يأتى أولاً وأن تحديده يعنى أن تفسير المعنى يبدأ بعد ذلك ، فهذا من شأنه أن يقلب نظام الأسبقية بينما نجد أن قانون الأسبقية يعضد ما أريد أن أقول لأن الحدثين اللذين يرتبهما (تحديد السياق وصنع المعنى) يحدثان فى وقت واحد. إن المرء لا يقول : "هأنذا الآن فى موقف ، وأستطيع أن أبدأ فى تحديد ما تعنيه هذه الألفاظ." أن تكون فى موقف معناه أنك ترى الألفاظ ، هذه الألفاظ أو غيرها ، محملة بالمعنى فى الوقت نفسه. وحين أدرك زميلى أنه ربما كان أمام واحدة من ضحاياى فهم فى ذات الوقت سؤالها على أنه استفسار عن مواقفه النقدية.

ولكن حين نجيب على سؤال يبدأ بأداة الاستفهام "كيف" إنما نطرح سؤالاً جديداً يبدأ بأداة الاستفهام نفسها: فإذا كانت ألفاظها لم ترشده إلى سياق قولها ، كيف وصل إلى هناك؟ ولماذا تخيلنى وأنا أعظ طلابى بأن المعانى المحددة قد مضى زمنها وألا يفكروا فى أى شخص آخر أو أى شىء آخر. أولا كان يمكن أن يخمن أنها آتية من اتجاه آخر (لتستفسر مثلاً عما إذا كان التركيز فى هذا الفصل سيكون على القصائد والمقالات أم سيكون على استجاباتنا لها (وهو استفسار من جنس سؤالها

رغم اختلافه) ، أو قد يكون وجد نفسه في موقف حرج ، مثل صديقي الفيلسوف ، رهنًا ، في ظل غياب أي تفسير ، لتحديده الأول لاهتماماتها ، وعاجزًا عن أن يفهم أي شيء من كلماتها غير المعنى الذي توصل إليه في البداية. كيف فعل ذلك إذن ؟ جزئيًّا فعل ذلك ؛ لأنه كان قادرًا عليه ؛ وكان قادرًا على أن يصل إلى هذا السياق ؛ لأن هذا السياق كان جزءًا من ذخيرته الوجدانية التي يستعين بها على تنظيم العالم وأحداثه. كانت مقولة "إحدى ضحايا «فش» ضمن محتويات هذه الذخيرة ولم يكن مضطرًا إلى أن يستخدمها في كل وقت . الواقع أنها لم تستحوذ عليه كل الوقت ، أي أن عالمه لم يكن ينتظم إلا بها ، وهي لم تستحوذ عليه في بداية المحادثة ؛ بيد أنها كانت في المتناول ، وكان هو في متناولها ؛ وكل ما كان عليه أن يفعل هو أن يستدعيها إليه ، أو تستدعيه هي إليها لكي تتبدى بعد ذلك المعاني التي تقع تحت طائلتها (لو لم تكن متاحة لديه ، لاختلفت وجهة الفهم عنده ، وسننظر في هذا الاختلاف بعد قليل).

على أن ذلك من شأنه أن يدفع بالمناقشة للوراء بضع خطوات. كيف استدعته إليها؟ ولماذا ؟ ولا شك أن الإجابة عن هذا السؤال احتمالية لا مفر من ذلك ، تبدأ بالإقرار بأنه عندما يتغير شيء لا يتغير كل شيء. رغم أن فهم زميلي لظروفه قد تغير في غضون هذه المحادثة ، لم تزل الظروف هي الظروف الجامعية الأكاديمية ، وفي إطار ذلك الفهم المتواصل (ولو أنه متغير) تتحدد الاتجاهات التي قد يتخذها تفكيره. إنه لم يزل يفترض ، كما فعل في البداية . إنَّ سؤال الطالبة ذو علاقة بشغل الجامعة بصفة عامة وبالأدب الإنجليزي بصفة خاصة . وإن القواعد المنظمة والمتعلقة بهذه المساحات الخبراتية هي التي قد تحدث له . وإحدى تلك القواعد هي "ما يجري في قاعات الدرس الأخرى" إحدى هذه القاعات هي التي ألقي فيها دروسي . وهكذا وصل ، عن طريق ليست غامضة تمامًا وليست واضحة كل الوضوح أيضًا ، إلى فكرة إحدى ضحايا «فش» وإلى تفسير جديد لما قالته تلميذته .

والحق أن الطريق كانت ستصبح أكثر التواءً لو لم تكن مقولة "إحدى ضحايا فش" في متناوله كوسيلة لإنتاج الفهم . ولو لم تكن هذه الوسيلة جزءًا من ذخيرته ، ولو لم يكن ممكنًا أن تستدعيه إليها ؛ لأنه لم يعرفها قَطُّ في البداية ، فكيف كان سيستمر؟ والإجابة هي أنه لم يكن ليستمر البتة ، وهذا لا يعني أن فهم المرء قد يكون

رهنًا على الدوام بمقولات الفهم التى تقع رهن إشارة منه (أو يكون هو رهن إشارة منها) ولكن يعنى أن تقديم مقولات جديدة أو تحديد مقولات قديمة لكى تشمل معطيات جديدة (ومن ثم معطيات مرئية بطريقة جديدة) يجب دائمًا أن يأتى من الخارج أو مما تم إدراكه ، لوقت ما ، بأنه جاء من الخارج. وفى الحادثة التى عجز فيها عن تحديد بنية اهتماماتها ؛ لأنها لم تكن قبل ذلك داخلة ضمن اهتماماته (أو لم يكن هو ضمنها) ، كان من واجبها أن تشرح ذلك له. وهنا نصادف مثالاً آخر على المشكلة التى كانت قيد الدراسة منذ البداية. لم يكن فى وسعها أن تنقل له ما تريد بعمل تغيير فى كلماتها أو بإضافة ألفاظ جديدة إلى الألفاظ التى استخدمتها ؛ لكى تصبح أكثر وضوحاً ؛ لأن ألفاظها لن تكون واضحة إلا إذا كان لديه المعرفة بما يفترض أنها تنقله له المعرفة بالافتراضات والاهتمامات النابعة منها. من الواضح - إذن - أنها كانت ستضطر إلى أن تبحث عن بداية جديدة ، رغم أنها لم تكن مضطرة إلى أن تبدأ من الصفر ، (والحق أن البدء من الصفر ليس واردًا فى كل الأوقات) ولكنها كانت ستضطر إلى أن ترجع إلى نقطة بعينها يتفقان عندها على ما يعدانه صوابًا توطئة للوصول إلى أساس أشمل من الاتفاق . فى هذه الحالة بالذات قد تبدأ ، مثلاً ، بواقعة أن محادثها يعرف فعلاً ما هو النص ؛ أى أن لديه طريقة فى التفكير حوله كانت مسئولة عن فهمه لسؤالها الأول وعلاقته بالإجراءات البيروقراطية للدراسة . (تذكر أن he فى هذه الجمل لم أعد أقصد بها زميلى بل الشخص الذى لا يمتلك معرفة زميلى المتخصصة بالموضوع) .

هذه الطريقة فى التفكير هى التى يجب أن نعمل على توسعتها وتحديها ربما ، أولاً ، بالتدليل على وجود أولئك الذين يفكرون فى النص بطرائق أخرى ، ثم بالسعى لإيجاد مقولة لفهمه الخاص قد تعمل بوصفها نظيرًا للفهم الذى لم يشترك فيه حتى الآن. قد يكون مطلعًا - مثلاً - على أعمال علماء النفس الذين يدافعون عن القوة التنظيمية للإدارك ، أو على ذلك الموروث الفلسفى الذى يقول بأن ثبات الأشياء كان على الدوام موضعًا للجدل . إن المال يجب أن يظل افتراضيًا وهيكليًا ؛ لأن ملاه بعد ذلك يتم بتحديد المعتقدات والافتراضات الخاصة التى من شأنها أن تجعل التفسير ضروريًا أولاً وأخيرًا ؛ لأنه أيًا كانت هذه المعتقدات والافتراضات فسوف تملى الخطة التى تنطلق منها إلى استبدالها أو تغييرها. وعندما تنجح هذه الخطة تصبح معانى الألفاظ

واضحة ، ليس لأنها أعادت صياغة الألفاظ وتهذيبها ، بل لأن السامع سوف يسمع هذه الألفاظ ذاتها أو يفهمها ضمن النسق نفسه من الفهم التى يصدر عنه.

باختصار ، سوف يتم نقل هذا المحاور الافتراضى إلى النقطة نفسها من الفهم التى وصل إليها زميلى عندما استطاع أن يهمس لنفسه " آه ، هذه واحدة من ضحايا فش" ، رغم أنه من المفترض أن يقول شيئًا مختلفًا كل الاختلاف إذا كان له أن يقول شيئًا على الإطلاق . على أن الاختلاف لا ينبغى أن يلقى بظلال الغموض على مواضع الشبه بين الخبرتين ، الأولى منقولة والثانية متخيلة . إن الألفاظ التى تم النطق بها فى الحالتين قد فهمت فى التو ضمن جملة من الافتراضات حول الوجهة التى قد تكون قادمة منها ، والمطلوب فى الحالتين كلتيهما هو أن يجرى الفهم ضمن جملة أخرى من الافتراضات التى لا تجعل الألفاظ ("هل يوجد نص فى هذا الفصل؟") فى علاقتها بها هى الألفاظ نفسها. كل ما فى الأمر أنه بينما كان زميلى قادرًا على الوفاء بهذا الشرط بأن يستدعى إلى عقله سياقًا من القول هو بالفعل جزء من مخزونه ، فإن مخزونه البديل الافتراضى يجب أن يتسع لكى يشمل ذلك السياق حتى إذا تعرض لموقف مشابه يستطيع أن يستدعيه إلى الذهن.

التمييز – إذن – ينبغى أن يكون بين قدرة موجودة بالفعل وقدرة يجب اكتسابها ، بيد أنه ليس تمييزًا جوهريًّا فى النهاية ؛ لأن الطرق التى يمكن أن تستخدم بها هذه القدرة من جهة ، وأن تكتشف بها من جهة أخرى طرق متشابهة إلى حد بعيد. تتشابه ؛ لأنها لم تتحدد بالألفاظ أولاً وأخيرًا . فكما أن ألفاظ الطالبة لم ترشد زميلى إلى سياق يعرفه بالفعل ، فإنها ستفشل فى أن ترشد أى شخص لم يتجهز بهذا السياق إلى اكتشافه . ورغم ذلك لا يعنى غياب مثل هذا التحديد الآلى فى أى من الحالتين أن الطريق التى يقطعها المرء يكتشفها كيفما اتفق . إن الانتقال من بنية من الفهم إلى أخرى ليس فتقًا أو تمزيقًا ولكنه تعديل للهموم والاهتمامات القائمة بالفعل ، ولأنها قائمة بالفعل فإنها تقيد تحديدها الذاتى. أى أننا نجد أن السامع فى الحالتين كلتيهما فى موقف من إنشاء غايات وأهداف معروفة ضمنًا ، وفى الحالتين كلتيهما ينتهى هذا السامع إلى موقف آخر تظل فيه هذه الغايات والمواقف على علاقة موسعة (علاقة تناقض أو تعارض أو توسع أو مد) لتلك التى تحل محلها . (العلاقة الوحيدة التى

لا تشارك فيها هى الافتقار إلى العلاقة بالكلية.) كل ما فى الأمر أن شبكة التطوير فى المرة الأولى (من النص بوصفه شيئًا ماديًا إلى السؤال عن ما إذا كان النص شيئًا مادياً أم لا) كانت واضحة بالفعل (رغم أن عناصر الكلام لم تكن واضحة كلها فى وقت واحد ؛ الانتقاء يحدث دائمًا) ، بينما فى الحالة الثانية نجد أن توضيح القول هو من عمل المعلم (الطالبة هنا) الذى يبدأ بالضرورة بما تم تدريسه بالفعل .

ووجه الشبه الأخير بين الحالتين هو أن النجاح ليس مضمونًا دائمًا . فاضطراب زميلى أمام سؤال الطالبة لم يكن ليصبح أقل من اضطرابه لو لم يكن مزودًا بسياق ما، فلو ظل زميلى على حاله من الاضطراب (أى لو لم يفكر فىّ على الأقل) ؛ لأصبح من الضرورى أن تبدأ معه الطالبة من البداية ، أى بدء من فهمه الراهن للموقف .

لقد أطلت الوقوف عند هذه الحكاية حتى بدت علاقتها بمسألة المرجعية داخل قاعة الدرس وفى النقد الأدبى باهتة. ولتسمحوا لى أن أعود إليها بالرجوع إلى رأى «أبرامز» وآخرين ممن يرون أن المرجعية تعتمد على وجود بذرة محددة للمعانى ، ويرون أنه فى غياب مثل هذه البذرة المحددة ينتفى وجود طريقة معيارية أو عامة لتفسير ما يقوله المرء أو يكتبه ، وتكون النتيجة أن التفسير يصبح رهنًا لتصورات فردية خاصة لا تكون صالحة لاعتراض أو تصحيح . وهذا يعنى ، فى النقد الأدبى ، أنه لا يوجد تفسير يمكن أن نقول إنه أحسن من آخر أو أسوأ منه ، وفى قاعة الدرس يعنى أننا لا نملك إجابة للطالب الذى يقول إن تفسيرى صحيح مثل تفسيرك . إن النسبية الشاملة التى من شأنها أن تضعف التفسير لا يمكن تجنبها دون وجود أساس مشترك للاتفاق المتزامن الذى يرشد التفسير ويمنح آلية للحكم بين التفسيرات المتباينة .

ولكنى أردت من تحليلى أن أبين أنه بينما نجد أن سؤال "هل يوجد نص فى هذا الفصل؟" ليس له معنى واضح ومحدد ، أى معنى يستمر رغم تغير المواقف ، فإنه فى أى موقف قد نتخيله نجد أن معنى القول واضح تمامًا أو قادر، من خلال الزمن ، على أن يكون قابلاً للتوضيح. ما الذى يجعل ذلك ممكنًا إن لم يكن ذلك بفضل "الاحتمالات والمعايير" التى تحولت إلى رموز فى اللغة ؟ كيف يحدث التوصيل من الأصل إن لم يكن بالرجوع إلى معيار عام وثابت؟ إن الإجابة تكمن فى كل ما قلته ، وهى أن

التوصيل إنما يحدث من خلال مواقف ، وأن الوجود فى موقف ما معناه امتلاك بنية من الافتراضات (أو أن تمتلك هذه البنية من الافتراضات) ، أو من الممارسات التى نفهمها على أنها مناسبة فى علاقتها بالغايات والأهداف القائمة بالفعل ، وأن القول لا يفهم فى الحال immediately إلا ضمن هذه الفرضية لهذه الغايات والأهداف . وأنا أشدد على immediately هذه ؛ لأنه يبدو لى أن مشكلة التوصيل ، كما يطرحها ناقد مثل آبرامز ، لم تظهر إلا لأنه يفترض وجود مسافة بين استقبال المرء لقول ما وتحديد معناه – نوع من المساحة الفارغة حين لا يكون لدينا غير الكلمات ، ثم نواجه بمهمة البحث عن معنى لها . فإذا وجدت مثل هذه المساحة الفارغة حقًّا ، أى تلك اللحظة التى تسبق الشروع فى التفسير ، لأصبح ضرورياً اللجوء إلى إجراء آلى وحسابى يمكن به تقدير المعانى ويمكن من خلاله الوصول إلى الأخطاء والتعرف عليها . وما كنت أقوله هو أن المعانى تأتى محسوبة بالفعل ، ليس بسبب المعايير المندسة فى اللغة نفسها بل لأننا نفهم اللغة دائماً ومنذ البداية فى سياق بنية من المعايير . على أن هذه البنية من المعايير ليست بنية مجردة ومعزولة ولكنها متعالقة مع غيرها ؛ وهى من ثم ليست بنية واحدة بعلاقة مميزة بعملية التوصيل وهى تحدث فى أى موقف ولكنها بنية تتغير عندما يفسح موقف ، بخلفيته المفترضة من الممارسات والغايات والأهداف ، الطريق أمام موقف آخر. بعبارة أخرى ، هذا الأساس المشترك من الاتفاق الذى يسعى إليه «آبرامز» وآخرون موجود بالفعل ، رغم أنه ليس هو هو دائماً .

إن الكثيرين منكم لن يروا فى هذه الجملة الأخيرة وفى المناقشة التى كانت هذه الجملة ختاماً لها ، شيئًا أكثر من صياغة أخرى معدلة للنسبية التى يخشونها. إنهم لا يرون فائدة فى الحديث عن المعايير والقواعد المحددة سياقياً ؛ لأن هذا لا يعنى غير الإقرار بتعددية لا نهاية لها من المعايير والقواعد ، ولا يعنى الوصول إلى طريقة ما للحكم بينها وبين الأنساق المتنافسة للقيمة التى هى من وظائفها. باختصار نقول إن وجود معايير كثيرة يعنى عدم وجود المعايير على الإطلاق .

إن هذه المناقشة المضادة غير قابلة للهجوم عليها من جهة ، وهى من جهة أخرى لا صلة لها بالموضوع . إنها غير قابلة للهجوم عليها بوصفها نتيجة عامة ونظرية: فافتراض معايير محددة سياقياً أو مؤسسياً إنما يستبعد إمكان وجود معيار يقر

بصحته الجميع مهما كان موقفهم. ولكن لا صلة لها بالموضوع بالنسبة لفرد بعينه ، فالناس يتموقعون فى مكان ما ، لا يوجد من نقول : إن غياب المعيار اللامؤسساتى بالنسبة له سيكون له أهمية عملية ، بمعنى أن أداءه أو ثقته فى قدرته على الأداء ستضعف تماماً . فإذا كان صحيحاً بصفة عامة أن وجود مقاييس كثيرة يعنى غياب المقاييس بالكلية ، فليس هذا صحيحاً بالنسبة لأى شخص بعينه إذ لا يوجد هذا الشخص الذى يتحدث نائباً عن الجميع .

وبعبارة أخرى ، رغم أن النسبية موقف نظرى يمكن للمرء أن يعتنقه ، فإنها ليست موقعاً يمكن للمرء أن يشغله . فليس هناك من يقال له إنه "نسبى" ، ولا يوجد من يستطيع أن ينجز الابتعاد عن معتقداته الخاصة به وفرضياته مما سيؤدى إلى أنها لن تكون أكثر مرجعية بالنسبة له من المعتقدات والفرضيات التى يؤمن بها الآخرون ، أو ، بقدر ما يتعلق الأمر به ، المعتقدات والفرضيات التى اعتاد أن يؤمن بها هو نفسه. إن الخوف من أن يصبح الفرد دون قاعدة ينطلق منها للفعل فى عالم المعايير والقيم المجازة دون اكتراث ، خوف لا أساس له ؛ لأن الناس يكترثون بالمعايير والقيم التى تفعِّل وعيهم. إن الفرد – فى الواقع – فى الواقع يعمل ويجادل باسم المعايير والقيم التى يعتقدها (أو التى تمتلكه فى الواقع) وهو يفعل ذلك بكل الثقة التى تصاحب الاعتقاد فى العادة. وعندما تتغير معتقداته فإن المعايير والقيم التى منحها فى الماضى موافقته كلها ودون تفكير تهوى إلى منزلة الآراء وتصبح أهدافاً للنقد والتحليل ، ولكن هذا النقد والتحليل سوف يتخذ قوته من مجموعة جديدة من المعايير والقيم التى هى ، فى الوقت الحاضر ، لا تخضع للفحص والنقد وغير قابلة من ثم للشك فيها ، شأنها فى ذلك شأن القيم والمعايير التى كانت قبلها. أريد أن أقول إنه لا وجود لتلك اللحظة التى يعتقد فيها المرء فى اللاشيء ، لحظة يكون فيها الوعى بريئاً من أية مقولات تخص الفكر ، ومهما كانت مقولات الفكر فاعلة تأتى اللحظة التى تصبح فيها أساساً لا يعتريه الشك .

وقد أجد هنا من بين المدافعين عن المعنى المحدد من يتهمنى بالأناوحدية ويجادل بأن الثقة التى تتجذر فى مقولات الفرد الفكرية لن تكون لها أهمية عامة ، أى مقطوعة الصلة بأى نسق مشترك أو ثابت للمعانى ، إنها لن تمكِّن أحداً من ممارسة الحياة اللفظية اليومية ؛ وسوف يكون الفهم المشترك مستحيلاً فى عالم يقع فيه الجميع فى

شرك دائرة الفرضيات الخاصة والآراء . والرد على هذه التهمة هو أن فروض الفرد وآراءه ليست "خاصة" به بأى مقدار يسوغ الخوف من الأناوحدية . أى أنه ليس هو مصدر هذه الفروض والآراء (قد تكون هى مصدره فى الواقع إذا تحرينا الدقة) ؛ بالعكس . إن وجودها السابق هو الذى يحدد سلفًا الطرق التى قد يسلكها وعيه. عندما كان زميلى يسعى لتفسير سؤال تلميذته ("هل يوجد نص فى هذا الفصل؟") ، لم تكن الاستراتيجيات التفسيرية رهن إشارته ، ولم يكن يمتلك أيًا منها ملكًا خاصًا ، أى لم يقم هو باختراعها ؛ لقد نتجت عن فهمه السابق للاهتمامات والأهداف التى من شأنها تفعيل خطاب شخص ما يعمل ضمن مؤسسة أكاديمية أمريكية ، وهى اهتمامات وأهداف ليست ملكًا خاصًا لأحد ولكنها تربط كل شخص تكون فرضياتها بالنسبة له على درجة من الاعتياد الآلى . إن هذه الاهتمامات والأهداف هى التى تربط زميلى وتلميذته اللذين يستطيعان التواصل وحتى الجدال حول مقصديهما لا لأن جهودهما التفسيرية مقيدة بشكل مستقل عن اللغة ، بل لأن فهمهما المشترك لما يمكن أن يضيع فى موقف فى قاعة درس يسفر عن لغة تبدو لهما فى الشكل نفسه (المتوالية نفسها من الأشكال) . إن هذا الفهم المشترك هو أساس الثقة التى يتحدثان بها ويتجادلان ، ولكن الذى نعنيه بأنها مقولاتهما هو أنهما بوصفهما فاعلين داخل مؤسسة فإنهما يصبحان آليًا أتباع لطريقة المؤسسة فى صنع المعنى ولأنساق فهمها . ولذا كان من العسير على أى شخص يتحدد وجوده نفسه بموقفه داخل مؤسسة ما (إن لم تكن هذه المؤسسة فغيرها) أن يفسر لشخص آخر خارجها ممارسة ما أو معنى لا يبدو له فى حاجة إلى أى تفسير ؛ لأنه يعتبره طبيعيًا . مثل هذا الشخص ، عند الحاجة ، قد يقول : "ولكن هذه هى الطريقة التى تمت بها الممارسة" أو "ولكن ، أليس واضحًا؟" ويشهد بذلك على أن الممارسة أو المعنى قيد البحث هو ملك الجماعة ، كما أنه ، بمعنى ما ، هو أيضًا ملك الجماعة .

نرى إذن

١ - أنه على الرغم من غياب نسق للمعانى مستقل ومتحرر من السياق فإن التوصيل يحدث .

٢ – أن أولئك الذين يشاركون فى هذا التوصيل يفعلون ذلك بثقة وليس بصورة مؤقتة (إنهم ليسوا نسبيين) .

٣ – أنه بينما تصدر ثقتهم من جملة من المعتقدات ، فإن تلك المعتقدات ليست مقصورة على الأفراد أو خاصة بهم ولكنها شائعة وعرفية (فهم ليسوا أناوحديين) .

لقد كانت الأناوحدية والنسبية فى الواقع هما ما يخشاهما آبرامز وهيرش مما يقودهما إلى الدفاع عن ضرورة وجود المعانى المحددة . ولكن إذا ما عمل المفسران بوصفهما امتدادين لمجتمع مؤسساتى ، بدلا من العمل على مسئوليتهما ، فإن الأناوحدية والنسبية لن يظلا مصدراً للخوف لأنهما ليسا شكلين ممكنين للوجود. وبعبارة أخرى نقول : إن الشرط المطلوب لمن يريد أن يكون أنا وحديًّا أو نسبيًّا ، أى حالة الوجود بمعزل عن الفرضيات المؤسساتية والحرية فى إنشاء غاياته وأهدافه ، لا يمكن تحقيقه ، ومن ثم لا فائدة من محاولة الاحتراس منه . لقد أضاع أبرامز وهيرش وآخرون كثيراً من الوقت فى البحث عن الطرق التى تحدد التفسير وتقيده ، ولكن إذا كان فى الإمكان تعميم مثال زميلى وتلميذته (ومن الواضح أن ذلك ممكن) ، فإن ما يبحثون عنه موجود بالفعل . جملة القول : إن رسالتى إليهم – وهى فى النهاية ليست تحدياً لهم بل مواساة – هى ألا يقلقوا.

الفصل الرابع عشر

كيف نعرف القصيدة عندما تراها ؟

سعيت - فى المقال السابق - إلى تبيان كيف أن المعنى ليست ملكاً خالصًا لا لنصوص محددة ثابتة ولا لقراء مستقلين مطلقى اليد فى تحديدها بل هى ملك خالص لجماعات مفسرة مسئولة عن أنشطة القراء وعن النصوص التى تنتجها تلك الأنشطة أيضًا . وأنوى فى هذه المحاضرة أن أتوسع فى هذه المناقشة حتى لا تتسع للمعانى التى نقول إن القصيدة قد تملكها فحسب ، بل لواقع الاعتراف بأنها قصيدة قبل كل شىء . وأريد فى هذه المرة أيضًا أن أبدأ بحكاية .

فى صيف عام ١٩٧١ كنت أقوم بتدريس مقررين تحت الإشراف المشترك لمعهد اللغة الأمريكى ، وقسم اللغة الإنجليزية فى جامعة ولاية نيويورك فى بفلو . كنت أدرس هذين المقررين فى الصباح وفى قاعة واحدة . فى التاسعة والنصف صباحًا كنت أقابل مجموعة من الطلاب ممن كانت تشغلهم العلاقة بين اللسانيات والنقد الأدبى . كان المسمى المعروف للمقرر هو الأسلوبية ، ولكن اهتماماتنا كانت نظرية فى المقام الأول وامتدت إلى الافتراضات القبلية والفرضيات التى تشكل أساس اللسانيات والممارسة النقدية كليهما. وفى الحادية عشرة والنصف كانت هذه المجموعة من الطلاب تنصرف لتحل محلها مجموعة أخرى من الطلاب ممن كانت اهتماماتهم أدبية خالصة ، وكانوا يدرسون بالتحديد الشعر الدينى فى القرن السابع عشر. كان هؤلاء الطلاب يتعلمون كيف يتعرفون على الرموز المسيحية ، وكيف يتعرفون على النماذج التيابولوجية وكيف ينتقلون من تعيين تلك الرموز والنماذج إلى تحديد المقصد الشعرى الذى كان تعليميًا أو وعظيًا فى الغالب . وذات يوم كتبت واجبًا دراسيًا أعطيته لطلاب الفترة الأولى كان

ما زال مكتوبًا على السبورة عندما بدأت أدرس لطلاب الفترة الثانية. كتبت الواجب على النحو التالى :

Jacobs-Rosenbaum

Levin

Thorne

Hayes

Ohman (?)

وأنا أعرف أن الكثيرين منكم يعرفون هذه الأسماء الواردة فى هذه القائمة ، ولكن من أجل الهدف الذى أرمى إليه دعونى أكرر التعريف بها من جديد . «رودريك جاكو» و «بيتر روزنبوم» هما من علماء اللغة الذين تعاونوا فى إخراج عدد من الكتب وتحرير عدد من المجموعات. و «ساموئيل ليفن» من أوائل علماء اللغة الذين طبقوا عمليات النحو التحويلى على النصوص الأدبية . و «ج. ب. ثورن» من علماء اللغة فى جامعة إدنبره ، وهو مثل ليفن حاول التوسع فى قواعد النحو التحويلى لتشمل الخروج المعروف عن القياس فى اللغة الشعرية. و «كيرتس هاييز» من علماء اللغة أيضًا وكان - آنذاك - يستخدم النحو التحويلى للتأسيس لقاعدة موضوعية لانطباعه الحدسى بأن اللغة فى كتاب جيبون **قيام وانحطاط الإمبراطورية الرومانية** أكثر تعقيدًا من لغة «همنجواى» فى رواياته . وريتشارد أوهمان هو الناقد الأدبى الذى كان مسئولاً أكثر من غيره عن تقديم مفردات النحو التحويلى إلى الوسط الأدبى. وكتبت اسم «أوهمان» - كما ترى - ناقصًا حرفًا ؛ لأنى لم أكن متأكدًا من اشتماله على هذا الحرف من عدمه . بمعنى آخر لم تكن علامة الاستفهام التى وضعتها بين قوسين تعنى شيئًا أكثر من ذاكرة ميالة للخطأ ورغبة من جانبى ؛ لأن أبدو شديد العناية بالتفاصيل. أما ظهور الأسماء فى قائمة رأسية وأن «ليفن وثورن» و «هاييز» كونهما عمودًا يتمركز تقريبًا تحت اسمى

«جاكوب» و «روزنبوم» ، كان أيضًا بالمصادفة ولم يكن إلا دليلاً على اضطرار معين ، هذا إذا كان دليلاً على شيء على الإطلاق .

وفى الفترة التى فصلت بين المحاضرتين قمت بإجراء تغيير واحد. رسمت إطاراً حول الواجب وكتبت فوقه "ص ٤٣ " وعندما حضر طلاب الفترة الثانية قلت لهم : إن ما يرونه الآن على السبورة قصيدة دينية من النوع الذى كانوا يدرسونه ، وطلبت منهم أن يقوموا بتفسيرها. وعلى الفور بدءوا فى القيام بهذه المهمة على نحو كنت أتنبأ به تقريبًا . راح أول المتحدثين من الطلاب يوضح أن القصيدة ربما كتبت بالحروف الهيروغليفية ، رغم أنه لم يكن واثقًا هل أخذت شكل الصليب ، أم أخذت شكل مذبح فى كنيسة ؟ ولم يأبه الآخرون من الطلاب بهذه القضية عندما شرعوا ، سائرين على درب زميلهم ، فى التركيز على المفردات وراحوا يفسرونها ويقاطع بعضهم بعضًا باقتراحات كانت تمر بسرعة على أذهانهم حتى إنها كانت تبدو تلقائية . كان التركيز الأكبر على السطر الأول فى القصيدة : فقد فسروا يعقوب بوصفه إشارة إلى سلم جاكوب ، وهو ما يرمز به فى المسيحية إلى الصعود المسيحى إلى الفردوس . على أن وسيلة الصعود فى هذه القصيدة ، أو هكذا أخبرنى طلابى ، لم تكن سلماً بل شجرة ، شجرة ورد أو «روزنبوم» . وبدا ذلك إشارة واضحة إلى مريم العذراء التى كانت توصف فى العادة بأنها وردة خلت من الأشواك ، وهذا فى ذاته رمز للحمل الطاهر. وعند هذه النقطة بدت القصيدة فى عيون الطلاب لغزًا من الألغاز الأيقونية . وعندئذ طرحت سؤالاً : "كيف يتأتى للإنسان الصعود إلى الجنة بسلم من شجرة ورد؟" مما أدى بالطلاب إلى الإجابة الحتمية : بثمار تلك الشجرة ، بثمار رحم مريم ، يسوع . وبعد أن استقر الطلاب على هذا التفسير وجدوا له الدعم ، ووجدوا له الدلالة أيضًا ، فى كلمة thorne التى قد تكون إحالة إلى تاج الأشواك ، وهو رمز المحاكمة التى ابتلى بها يسوع المسيح والثمن الذى دفعه من أجل خلاصنا . وما فرغوا من هذا حتى وجدوا تفسيراً لاسم ليفن فقالوا : إنه إشارة مزدوجة ، أولاً إلى قبيلة لاوى (*) (العبرانية التى جاء المسيح إتمامًا لرسالتها الكهنوتية ، وثانيًا إلى الخبز الذى لم يخمر والذى حمله

(*) سلالة لاوى ابن يعقوب (راجع سفر التكوين ٢٩ - ٣٤) . المترجم

بنو إسرائيل لدى خروجهم من مصر ، مكان الخطيئة ، استجابةً لدعوة موسى ، لعله أشهر أمثلة العهد القديم دلالة على المسيح. وكانت الكلمة الأخيرة فى القصيدة هدفًا لأكثر من قراءة تكميلية فقالوا : إنها قد تكون " omen" خاصة وأن جل مفردات القصيدة يهتم بالنذر والنبوءات ؛ وقد تكون Oh Man، فهى قصة الإنسان بينما تتقاطع مع الخطة الإلهية التى هى موضوع القصيدة ؛ وقد تكون – فى الواقع – مجرد كلمة آمين amen وهى الكلمة المناسبة لنهاية قصيدة تحتفل بالحب والرحمة التى هى من خصال الرب الذى ضحى بابنه الوحيد لنعيش نحن .

وفضلاً عن تعيين دلالات لكلمات القصيدة وإيجاد الصلة بين هذه الدلالات بعضها ببعض راح الطلاب يعينون أنماطًا شكلية أكثر اتِّساعًا . فقد لاحظوا أنه من بين الأسماء الستة التى وردت فى القصيدة هناك ثلاثة أسماء – جاكوب وروزنبوم وليفن – عبرية ، واسمان – ثورن وهايبز – مسيحيان ، وواحد – أوهمان – غامض ، والدليل على غموضه هى علامة الاستفهام التى جاء ت فى آخر القصيدة ذاتها. وفسر هذا التقسيم الشكلى على أنه انعكاس للتمييز بين التدبير الإلهى القديم والجديد ، قانون الخطيئة وقانون الحب. على أن ذلك التمييز يشوش ثم فى النهاية يذوب فى النهاية بفعل المنظور التايبولوجى الذى يخلع على أحداث العهد القديم وأبطاله معانى العهد الجديد. وانتهى طلابى إلى أن بناء القصيدة بناء مزدوج ، يؤسس ويهدم النموذج الأساس (العبرانى فى مقابل المسيحى) فى الوقت نفسه. وفى هذا السياق لم تكن الحاجة ملحة لفهم الغموض فى اسم أوهمان طالما كانت القراءتان الممكنتان – الاسم عبرانى ، الاسم مسيحى – قد تمت إجازتهما ؛ لأنه تم التوفيق بينهما بالوجود الواضح ليسوع المسيح فى القصيدة. وفى النهاية يجدر بى أن أذكر أن أحد الطلاب أخذ على عاتقه إحصاء الحروف واكتشف ، ولا عجب فى ذلك ، أن أكثر الحروف بروزًا فى القصيدة هى S, O, N .

سيلاحظ بعض منكم أننى لم أذكر شيئًا عن هايبز . ذلك لأنه كان من أكثر الألفاظ صعوبة فى تفسيره ، وهى حقيقة ليست دون نتيجة ، ولكنها نتيجة سوف أضرب عنها صفحًا – الآن – طالما أننى لست مهتمًا بالتفاصيل أكثر من اهتمامى بقدرة طلابى على أداء التفسير. ما مصدر هذه القدرة ؟ كيف استطاعوا أن يفعلوا

ما فعلوا ؟ وما الذى فعلوه؟ هذه الأسئلة مهمة ؛ لأنها تتصل اتصالاً مباشراً بسؤال طالما يطرح فى معرض الحديث عن النظرية الأدبية ، ما الملامح المائزة للغة الأدبية ؟ أو ، حتى نطرح التساؤل بلغة أكثر قربًا من المألوف ، كيف نعرف القصيدة عندما نراها ؟ إن الإجابة العملية التى يلتزم بها الكثير من نقاد الأدب وعلماء اللغة هى أن فعل التعرف على القصيدة إنما يحدث بسبب الوجود العيانى للملامح المميزة . أى أنك تعرف القصيدة عندما تراها ؛ لأن لغتها تظهر المزايا التى تعرف أنت أنها من سمات القصائد. على أن هذه الطريقة لا تنطبق على المثال الذى نحن بصدده . فطلابى لم ينطلقوا من ملاحظة المميزات الواضحة للقصيدة ليصلوا إلى الإدراك بأنهم أمام قصيدة ؛ بالعكس لقد جاء فعل الإدراك أولاً - كانوا يعرفون سلفًا أنهم يواجهون قصيدة - ثم بعد ذلك جاءت ملاحظاتهم للملامح المائزة .

وبعبارة أخرى كانت أفعال الإدراك هى مصدر الملامح الشكلية وليست محصلة طبيعية لوجودها . ليس وجود الصفات الشعرية هو الدافع وراء القدر من الاهتمام الذى نوليه القصيدة ، وإنما هذا القدر من الاهتمام هو الذى يسفر عن ظهور الصفات الشعرية . فبمجرد أن عرف طلابى أن ما يرونه شعر بدءوا ينظرون إلى الكلام بعيون الشعر، أى بعيون ترى كل شىء مع الأخذ فى الاعتبار علاقته بالخصائص والسمات التى يعرفونها فى الشعر والقصائد. كانوا يعرفون على سبيل المثال أن القصائد (أو هكذا قال لهم معلموهم) أكثر (أو يفترض أن تكون كذلك) تركيزاً فى تنظيمها وأكثر تعقيداً من لغة الحياة العادية ، وأن المعرفة أصبحت رغبة فى - وقد نقول تصميماً - رؤية الصلات بين لفظة وأخرى وبين كل لفظة والفهم الأساس للقصيدة . أضف إلى ذلك أن افتراض وجود فهم أساس فى القصيدة شىء فى النهاية خاص بالشعر، ويعلو فوق إدراكها الخاص . فبعد أن افترضوا أن هذه المجموعة المتراصة من الكلمات التى أمامهم تتحد فيما بينها لهدف معين ، راح طلابى يبحثون عن الهدف وراحوا يشرحون هذا الهدف. لقد بدأ ظهور الدلالات الخاصة بكل لفظة على حدة فى ضوء هذه الغاية (المفترضة) ، وهى دلالات بدأت تنفخ الروح فى الافتراض الذى كان سبباً فى ظهورها فى المقام الأول . إذن لقد ظهرت فى وقت واحد معانى تلك الكلمات والتفسير الذى رأينا تلك الألفاظ على ضوئه على أنها مندسة فيه ، بوصفها

نتيجة للعمليات التى شرع طلابى فى القيام بها حالما أخبرتهم بأن الكلمات المكتوبة على السبورة قصيدة .

لقد بدا الأمر وكأنهم يتبعون وصفة – إذا كانت قصيدة افعلوا كذا ، إذا كانت قصيدة انظروا إليها من هذه الجهة – والحق أن التعريفات التى نقرؤها للشعر كلها وصفات ، إذ بإرشادها القراء إلى ما ينبغى أن يبحثوا عنه فى القصيدة ، فإنها تعلمهم طرقًا للنظر فى القصائد تسفر فى النهاية عما يتوقعون رؤيته . فإذا كان تعريفك للشعر يقول إن لغة الشعر لغة معقدة ، فإنك سوف تمعن النظر فى لغة أى شىء يقال : إنه شعر حتى تطلع على هذا التعقيد الذى تعرف بوجوده فى هذا الكلام . سوف يكون جل اهتمامك على سبيل المثال هو البحث عن مواطن الغموض الكامنة ، وسوف تعتنى بالبحث عن نماذج السجع الاستهلالى والسجع الصامت (فمثل هذه النماذج موجود دائمًا) وسوف تسعى إلى أن تخرج بدلالة ما من وجود هذه النماذج (وسوف توفق دائمًا) ، سوف تبحث عن المعانى الضالة ، أو التى يسبب وجودها توترًا فى سائر المعانى التى جاءت سابقة عليها ، وإذا أخفقت هذه الإجراءات فى رصد التعقيد المتوقع، فإنك عندئذ ستخرج بدلالة ما على غياب بعض الألفاظ ؛ لأن كل شىء يخص القصيدة ، كما يعرف الجميع ، بما فى ذلك الألفاظ المحذوفة ، له دلالة . إنك لن تفعل هذه الأمور وأنت مضطر إلى ذلك أو راغب عنه ، لأنك عندئذ ستقوم بالأشياء التى تعلمت أن تقوم بها لكى تكون قارئًا ماهرًا للشعر . فمن الشائع أن القراءة الماهرة هى التى تستخرج من النص ما فيه، ولكن إذا جاز لنا أن نعمم المثال الذى ذكرت مع طلابى ، فإن الأهم يصبح معرفة كيف نستخرج ما يمكن فيما بعد أن يقال : إنه فيه . إن التفسير ليس فن البحث عن تفسير ولكنه فن بناء التفسير . إن المفسرين لا يَفكُّون شفرة القصائد ، ولكنهم يصنعون القصائد .

سوف يضيق بعضهم بهذه النتيجة التى توصلنا إليها ، وسوف تزداد المناقشات التى تسعى للرد عليها بل إحباطها . فقد يأتى من يبين أن الظروف التى أحاطت بأداء طلابى كانت ظروفًا خاصة . لقد كانوا ينكبون على دراسة الشعر الدينى على سبيل القصر على مدى بضعة أسابيع ، وهم من ثَمَّ فى حال تجعلهم عرضة أكثر من غيرهم للخداع الذى مارسته عليهم ، وأكثر جنوحًا واستعدادًا لفرض الأفكار والنماذج الدينية

على الألفاظ البريئة منها جميعًا . وجدير بالذكر أننى كررت هذه التجربة مرات كثيرة فى تسع أو عشر جامعات فى ثلاثة أقطار مختلفة ، وكانت النتائج واحدة دائمًا ، حتى عندما كان المشاركون يعرفون من البداية أن ما يرونه على السبورة هو فى الأساس واجب مدرسى. بطبيعة الحال كان يمكن لهذه الحقيقة ذاتها أن تتحول إلى اعتراض: ألم تكن إعادة هذا التمرين دليلاً على وجود شىء فى هذه الكلمات بالذات يوحى لأى قارئ لها أن يتناولها على ذلك النحو الذى تقدم ؟ أليست المصادفة السعيدة وحدها هى التى جعلت أسماءً مثل ثورن «جاكوب» لها ما يناظرها من أسماء الكتاب المقدس ورموزه ؟ وألم يكن من المحتمل ألا يفعل طلابى ما فعلوه بهذه الألفاظ لو كانت الألفاظ التى كتبتها على السبورة كواجب لطلاب الفترة الأولى غير هذه الألفاظ بالذات ؟ إن الإجابة على هذه الأسئلة كلها بـ كلا؟ لقد كان طلابى مزودين باعتقاد راسخ بأنهم أمام قصيدة دينية ، وبناءً عليه يستطيعون أن يحولوا أية قائمة من الأسماء إلى قصيدة كالقصيدة التى هى أمامنا ؛ الآن ، لأنهم سيقرءون الأسماء على ضوء افتراض أنها محملة بالدلالات المسيحية. فى وسعك أن تختبر هذا التأكيد إذا استبدلت بالأسماء جاكوب- روزنباوم ، ليفين ، ثورن ، هاييز وأوهمان أسماءً أخرى نأخذها من أعضاء هيئة التدريس فى كلية كينيون – تمبل Temple، جوردان Jordan، سيمور Seymour، دانيالز Daniels، ستار Star، تشيتش .Church وسوف لا أضيع وقتى وأكون سببًا فى نفاد صبرك بالقيام بتحليل مستفيض قد يتطرق بطبيعة الحال إلى العلاقة بين أولئك الذين يرون أن Jordan إنما هى نهر الأردن ، والذين يذهبون إلى أبعد من ذلك عندما يرونها نجمة بيت لحم ، وبذلك تتحقق النبوءة عندما يستبدل المعبد أو الكنيسة التى تقام فى قلب كل مسيحى بمعبد أورشليم. يكفى أن أقول : إن مثل هذا التحليل فى حكم الممكن (فى وسعك أن تقوم به بنفسك الآن) وأن فعل التحليل لن تعوقه الأسماء وإنما ستعوقه الفرضيات التفسيرية التى منحتها دلالة حتى قبل أن نراها. وهذا ممكن حتى وإن لم تحتو القائمة على الأسماء ، وحتى إن كانت الصفحة أو السبورة بيضاء خالية ، إن الفراغ لن يشكل أية مشكلة بالنسبة للمفسر الذى سيرى فى الفراغ المادة التى خلق منها الله الأرض أو الهاوية التى سقط فيها الخطاة الضالون ، أو ، وفى أفضل القصائد كليهما معًا .

ورغم ذلك قد أجد من يرد بأن كل ما فعلته هو أنك بينت كيف يمكن للتفسير ، إذا وجد من يؤديه بالحماس الكافى ، أن يفرض نفسه على مادة لها شكلها الخاص بها. فالأصل ، رغم ذلك كله ، هو أن جملة "جاكوب – روزنبوم ليفن ثورن هاييز أوهمان(؟)" واجب كتب على السبورة للطلاب ؛ إنها لا تعدو أن تكون حيلة قد تساعدك على تحويلها إلى قصيدة ، وعندما تستنفد الحيلة أغراضها ، تعود الجملة إلى شكلها الطبيعى وتعود نظرتنا إليها من جديد على أنها واجب دارسى. وهذه مناقشة قوية ؛ لأنها تبدو فى التو مانحة للتفسير حقه (بوصفه فعلاً نابعًا من الإرادة) وتبقى على استقلالية ذلك الذى يعمل التفسير من خلاله. باختصار ، إنها تجيز لنا الإبقاء على بدهية من بدهياتنا وهى أن التفسير يجب أن يكون تفسيراً لشىء ما . ولسوء الحظ لن يطول صمود هذه المناقشة لأن الواجب الذى كتبناه على السبورة هو نفسه من نتاج التفسير وليس أقل فى ذلك من القصيدة التى تحول إليها. أى بعبارة أخرى يحتاج إلى القدر نفسه من العمل ، والنوع نفسه من العمل ؛ لأن ننظر إليه على أنه واجب دراسى كما كنا ننظر إليه على أنه قصيدة . فإذا كان ذلك يبدو مضاداً للبدهى ، فذلك لأن العمل المطلوب لكى ننظر إليه بوصفه واجبًا دراسيًّا عملٌ قمنا به بالفعل فى أثناء اكتساب الكم الضخم من المعارف الأساسية التى تمكنك وتمكننى من العمل فى العالم الأكاديمى. فلكى تعرف ما الواجب الدراسى ، أى لكى تعرف ماذا أنت فاعل بشىء تم تعريفه على أنه واجب دارسى ، عليك فى البداية أن تعرف ماذا يعنى قاعة درس وفصل دراسى (أى تعرف أن ذلك ليس تجمعًا اقتصاديًّا) وتعرف أن الفصول الدراسية إنما تجتمع فى أوقات محددة لعدة أسابيع وأن أداء المرء فى فصل دراسى ما هو بصفة عامة شىء تؤديه بين الفصول الدراسية أيضًا .

ولنفكر لحظة فى طريقة نشرح بها الجملة الأخيرة لمن لا يعرف معنى الفصول الدراسية فى الجامعة . سوف تقول : " حسنًا ، الدرس أو المحاضرة هى موقف جماعى يتلقى فيه مجموعة من الناس تعليمًا معينًا فى موضوع معين على يدى واحد من المتخصصين فى هذا الموضوع" . (والواقع أن فكرة الموضوع نفسها تحتاج هى الأخرى إلى توضيح) . "الواجب الدراسى هو الذى تقوم بعمله عندما لا تكون داخل قاعة الدرس" . وقد يرد محادثك : "أوه ، أفهم ما تقول ، الواجب الدراسى هو شىء

تقوم به بعيداً عن ما تفعله فى الدرس." "كلا ، إن الواجب الدراسى هو جزء لا يتجزأ مما يحدث داخل قاعة الدرس" . "ولكن كيف يكون ذلك وأنت تفعله فى البيت بعيداً عن قاعة الدرس؟" وفى وسعك - عندئذ - أن تجيب على هذا السؤال ، ولن تجيب عليه إلا إذا وسعت من آفاق شرحك ليشمل فكرة الجامعة نفسها ، ما الذى يفعله المرء هناك؟ ولماذا يفعل المرء ما يفعله بدلاً من آلاف الأشياء التى يمكن القيام بها؟ إن هذه الأمور لا تحتاج إلى شرح بالنسبة لكثير منا ، والحق أنه من الصعب أن نتصور شخصاً يكون فى حاجة إلى شرح مثل هذه الأمور وأن نفعل من أجله ذلك كله ؛ ولكن ذلك لأن معرفتنا المضمرة بما يعنيه العمل فى الحياة الأكاديمية قد اكتسبناه بالتدريج ومنذ وقت طويل حتى إنه لا يبدو معرفة اكتسبناها على الإطلاق بل هو جزء من العالم المحيط بنا . قد تظن أنك حين تكون فى حرم الجامعة (وهذه حكاية تحتاج إلى مجلدات - أيضًا -) أنك مجرد سائر على ساقيك اللتين وهبك الله إياهما بين أبنية الجامعة وأروقتها ؛ ولكن سيرك يعتمد هنا على وعيك الذى تستبطنه بالأهداف والممارسات المؤسساتية ، ومعايير السلوك ، وبقائمة بافعل ولا تفعل ، وبالخطوط غير المرئية والخطر فى تجاوزها ، ونتيجة لذلك أنك ترى كل شىء قد ترتب على أساس علاقته بتلك الأهداف والممارسات ذاتها . إنه لا يعِنُّ لك على سبيل المثال أن تتصور أن الجموع الخارجة من هذا المبنى هاربة من حريق ؛ إنك تعلم أنهم خارجون من قاعات درس (فماذا تراه أكثر وضوحًا من ذلك ؟) وتعرف لأن فهمك لما يفعلون إنما يحدث فى سياق ما تعلمه عما قد يفعله الناس وهم داخل جامعة والأسباب التى تدعوهم إلى فعل ما يفعلون (ذاهبون إلى درس آخر ، أو عائدون إلى مهاجعهم ، أو يتقابلون فى اتحاد الطلبة) . إننا نفهم الواجب الدراسى فى هذا السياق أيضًا ، وهذا ما يجعله يبدو فى نظرنا التزامًا لا بد منه ، مجموعة من التوجيهات ، شىء يتكون من أجزاء قد يكون منها ما هو أهم من بقيتها . وهنا فى وسعك أن تتساءل عما تم حذفه من الواجب الدراسى وما أخلى سبيله ، ولكن قراء الشعر يعرفون أن كل شىء فى القصيدة ذو أهمية خاصة وأن أجزاء القصيدة غير قابلة للإهمال (القاعدة هى أن كل شىء داخل فى الحسبان) وهم لا ينعمون بالراحة حتى يعرفوا لكل جزء فى القصيدة قدره .

قد يقول قائل : إن ذلك كله لا يفضي إلا إلى شيء واحد وهو أن القصائد والواجبات المدرسية شيئان مختلفان ، ولكني أرى أن الاختلافات ما هي إلا نتيجة للعمليات التفسيرية المختلفة التي نؤديها وليس مردها إلى شيء أصيل في واحد منها دون الآخر. إن الواجب الدراسي يدعونا للإقرار به كذلك شأنه شأن القصيدة ؛ وهو كذلك شأنه شأن القصيدة يتحدد شكله عندما ينظر إليه الناظر وفي ذهنه أنه واجب دراسي ، أي بعينين قادرتين على قراءة الكلمات في إطار البناء المؤسساتي الذي يجعل للواجبات الدراسية معنى. إن القدرة على رؤية ، ومن ثم على إنجاز ، واجب دراسي ليست أقل حنكة من القدرة على رؤية ، ومن ثم على فهم ، قصيدة. كلاهما أعمال فنية منظمة ولها شروط في نظامها ، التفسير هو الذي أنتجها وليست هي التي أنتجت التفسير ، وبينما نرى أن الاختلافات فيما بينها اختلافات حقيقية ، فإنها اختلافات تفسيرية ولا تتكئ على أساس وطيد من الموضوعية .

وقد يأتي منا من يدلل على وجود أساس وطيد يقول بموجبه إن هذه الأسماء لا تؤلف واجباً دراسياً ولا قصيدة ولكنها مجرد قائمة . ولكن مثل هذه المناقشة لا تصمد أيضاً؛ لأن القائمة ليست شيئاً أقل طبيعية من الواجب الدراسي أوالقصيدة ، فهي تعلن عن معناها في التو ويمكن لأي شخص أن يتعرف عليها بسهولة . فلكي تتعرف على قائمة عليك أن تكون مُجَهَّزًا بالمفاهيم التي تتعلق بالتسلسل والتدرج الهرمي والتتابع وما إلى ذلك ، وهذه أمور لا تقتصر معرفتها على شخص بعينه ، وإنما يعرفها الجميع ولا حاجة لأحد أن يتعلمها ، أما إذا افترضنا من يجهلها تماماً ، أي إذا افترضنا من لم يتعلمها ، فإنه لن يكون قادراً على التعرف على أي قائمة عندما يراها. يبقى أن ننظر الآن في الكيان الأدنى (نزولاً إلى الأصغر) وندعي موضوعية للحروف والورق والجرافيت والعلامات السوداء على الفراغات البيضاء وما إلى ذلك ؛ ولكن هذه الكيانات – أيضاً – تتمتع بوضوح وشكل وذلك بسبب افتراض نسق ما أو أكثر للفهم ، ومن ثم فهي عرضة للإذابة التفكيكية مثل القصائد والواجب الدراسي والقوائم .

خلاصة القول – إذن – أن جميع الأشياء مصنوعة وليست مكتشفة ، وأنها صنيعة الاستراتيجيات التفسيرية التي نصطنعها . على أن ذلك لا يسلمني إلى الذاتية ؛ لأن الوسائل التي تتم بها هذه الاستراتجيات التفسيرية وسائل اجتماعية ومواضعاتية .

أى أن ذلك الذى يضطلع بالعمل التفسيرى الذى يضع القصائد والواجبات الدراسية والقوائم أمام العالم ، هو كيان عرفى اجتماعى وليس فرداً مقطوع الصلة بالمجتمع. فليس منا من يستيقظ فى الصباح (على الطريقة الفرنسية) ، ويقرض الشعر أو يبتكر نظاماً تعليمياً جديداً أو يزمع رفض تسلسل لصالح نظام آخر جديد كل الجدة . إننا لا نفعل هذه الأشياء ؛ لأننا لا نستطيع أن نفعلها ؛ لأن العمليات الذهنية التى نستطيع أن نقوم بها محدودة بالمؤسسات التى نحن جزء منها لا يتجزأ. إن وجود هذه المؤسسات سابق على وجودنا ، ونحن لا نعرف معانيها العامة المواضعاتية إلا لأننا نعيش فى كنفها أو تعيش هى داخلنا . ومن ثم فعندما نقول - وهذا حق - إننا نخلق الشعر (والواجبات والقوائم) فإننا نفعل ذلك من خلال الاستراتيجيات التفسيرية التى هى فى النهاية ليست من صنعنا ولكنها تصدر عن نسق عام من الفهم . وبقدر ما يتم تقييد النسق (وهو فى هذه الحالة نسق أدبى) فإنه يعدلنا أيضًا ، ويزودنا بمقولات تخص الفهم والتى نعدل بها الكيانات التى نستطيع أن نشير إليها. باختصار يجب أن نضيف أنفسنا إلى قائمة الأشياء المصنوعة والمنشأة ؛ لأننا أيضًا من نتاج النماذج الاجتماعية والثقافية للفكر، لسنا أقل فى ذلك من الواجبات والقصائد التى نقرأها .

إن وضع الأمور على ذلك النحو الذى أسلفناه يعنى أن التعارض بين الموضوعية والذاتية تعارض زائف ؛ لأن كليهما لا يوجد فى شكل مطلق يجعل للتعارض المزعوم مسوغًا . وذلك بالضبط ما أوضحته فى حكايتى التى حكيتها والتى لم يأت قراؤها من فراغ ضمن علاقة من الكفاية الإدراكية أو عدم الكفاية بنص أتى أيضًا من فراغ. بالعكس كان لدينا قراء تجهز وعيهم بجملة من الأفكار المواضعاتية ، وعندما أصبحت هذه الأفكار قيد التنفيذ راحت بدورها تكون شيئًا مواضعًا ، شيئًا يمكن رؤيته من وجهة النظر العرفية . استطاع طلابى أن يفعلوا ما فعلوا ، وفعلوا ما فعلوا فى اتساق واضح ؛ لأنهم بوصفهم أعضاء فى جماعة أدبية كانوا يعرفون ما تعنيه كلمة قصيدة (كانت رؤيتهم عامة) ، وقادتهم معرفتهم تلك إلى النظر بطريقة جعلتهم يتحدثون باللغة التى يتحدث بها الناس عادة عن القصائد .

والحق أن القصائد ليست الأشياء الوحيدة التى تتكون بطرق مشتركة من النظر بالاتساق . فكل شىء أو حادثة يصبح موجوداً فى سياق محيط مؤسساتى يمكن

وصفه على ذلك النحو. وأنا أفكر، على سبيل المثال ، فى شىء حدث فى قاعة الدرس التى ألقى فيها محاضراتى . فبينما أنا أهم بالخروج بنقطة إذا بأحد طلابى ، اسمه وليام نيولن ، راح يلوح بيده بشىء من الثقة . وعندما سألت زملاءه فى الفصل عما كان يفعله السيد «نيولن» قالوا إنه كان يطلب الإذن بالحديث . فسألتهم - عندئذ - كيف فهموا ذلك منه ؟ وكانت الإجابة الفورية أن ذلك واضح جلى ولا يحتاج إلى شرح ؛ فماذا عساه يريد غير ذلك ؟ إن معنى إيماءته كان حاضراً على السطح ، متاحًا أمام الفهم عند كل من لـه عينان يرى بهما . على أن ذلك المعنى لا يكون متاحًا لمن لم يكن مجهزًا بالمعرفة التى ينطوى عليها كون الشخص طالبًا فى جامعة . شخص كهذا قد يظن أن السيد «نيولن» كان يشير إلى أضواء الفلورسنت التى تتدلى من السقف ، أو كان يلفت انتباهنا إلى شىء على وشك السقوط ("السماء تقع،" "السماء تقع"). وإذا كان هذا الشخص طفلاً فى مدرسة ابتدائية أو إعدادية ، فإن المستر «نيولن» سوف يُفهم فى هذه الحالة على أنه يطلب السماح لـه بالذهاب إلى الحمام ، وهو فهم لا يمكن أن يعن لطالب فى جامعة «جونز هوبكنز» أو أى معهد علمى عال آخر (وكيف نشرح معنى تلك العبارة لشخص لم يدخل الجامعة بعد) .

ما أريد أن أقوله قلته أكثر من مرة قبل ذلك وهو أن المعنى الذى عايناه فى إيماءة السيد نيولن لم يكن جاهزًا هناك على السطح متاحًا أمام الفهم من تلقاء نفسه ، ولم تكن الطريقة التى فهم بها الجالسون فى قاعة الدرس إيماءة «نيولن» طريقة خاصة بكل واحد منهم . الأمر على النقيض من ذلك ، كان مصدر إجماعنا التفسيرى بنية من الاهتمامات والأهداف المفهومة ضمنًا، بنية تملأ مقولاتها وعى كل واحد منا وتبدو واحدة عند الاستخدام ، تمنح الحوادث فى التو بالدلالة التى يجب أن تتضمنها، مع التسليم بالافتراضات الحاضرة فعلاً بشأن ما قد يقصده المرء (بكلمة أو إيماءة) داخل قاعة درس. عندما رأينا يد السيد «نيولن» مرفوعة عرفنا مقصده فى الحال ، وبذلك كنا نمارس ما يسميه هارفى ساكس Harvey Sacks بقدرة الثقافة على سلوكنا . إنها لا تملأ الأذهان ، إذا جاز القول ، لمجرد ملء الأذهان بالطريقة نفسها تقريبًا ، إنها تملأ الأذهان حتى تصير متشابهة فى التفاصيل الدقيقة." وكانت المناسبة التى انطلق منها «ساكس» هى قدرة سامعيه على فهم تتابع من جملتين - " بكى الرضيع . حملته

الأم عن الأرض." – كما فهمها هو بالضبط ، (مفترضًا مثلاً أن "الأم التى حملت الرضيع عن الأرض هى أم الرضيع") ، على الرغم من وجود طريقة بديلة لفهم مغاير. أى قد تكون الأم فى الجملة الثانية أمًّا لرضيع آخر، وقد يكون ما تقوم هذه الأم العابرة بحمله عن الأرض شيئًا آخر غير أنه رضيع . إن المرء يميل إلى القول : إنه فى غياب سياق محدد فإننا معذورون إذا فهمنا الألفاظ بمعناها الحرفى ، وهذا ما فعله سامعو «ساكس» ؛ ولكن كما يلاحظ «ساكس » ، لا تكتسب الألفاظ معناها الحرفى أو ما يبدو أنه معناها الحرفى إلا فى سياق حتى دون أن نكون واعين به . فلا يوجد فى ألفاظ جملتى ساكس ما ينبئه بأن سامعيه مضطرون إلى أن يجدوا صلة بين الأم والطفل فى هذه القصة ، كما لا يوجد فى شكل إيماءة السيد نيولن شىء ينبئ زملاءه من الطلاب كيف يحددون معناها. وفى الحالتين كلتيهما يكون التحديد (للعلاقة والدلالة) من فعل مقولات تنظيمية – الأسرة ، كون المرء طالبًا – وهى التى تمنح بالأساس شكلاً ومعنى لما نسمعه ونراه .

ونستطيع أن نقول :إن هذه المقولات هى فى الواقع التى تشكل هذه الرؤية نفسها ، وإننا لا نتصور منطلقًا إدراكيًا أكثر أهمية مما تقدمه. وبعبارة أخرى لا نتصور أن يرى طلابى أشكالاً مادية من ذرات ، ثم يحددوا معنى هذه الذرات تبعًا للموقف الذى يجدون أنفسهم فيه . فالوجود فى الموقف (هذا الموقف أو غيره) معناه أن نرى بعينى شواغل هذا الموقف وأهدافه وممارساته المعروفة وقيمه ودلالاته ومعاييره ، ومن ثم نمنح الدلالة لدى الرؤية وليس بعدها . إن مقولات الرؤية عند طلابى هى المقولات التى يفهمون بها أنفسهم بوصفهم طلابًا (ما قد يسميه ساكس الطلبنة) ، وأن الأشياء تبدو لهم فى أشكال متصلة بتلك الطريقة من العمل وليس فى شكل تدركه الحواس أو ما قبل تفسيرى . (هذا ليس حقيقياً حتى عندما نرى الشىء غير متصل ؛ لأن عدم الاتصال ليس مقولة خالصة بل مختلفة – تحديد شىء ما بسرد ما ليس هو باختصار، اللاصلة هى مجرد شكل واحد من العلاقة ، وإدراكها يكون دائماً محدداًمَوْقفياً) .

وبطبيعة الحال إذا جاء من لم يكن طالبًا فى فصلى الدراسى ليتحدث فى قاعة الدرس التى ألقى فيها محاضراتى ، فإنه سيرى يد السيد نيولن المرفوعة (و"اليد المرفوعة" وصف محمل بالتفسير بالفعل) بطريقة مغايرة ، على أنها دليل على مرض ،

أو دليل على تحية عسكرية ، أو على أنها تمرين يرمى إلى تجسين عضلات ذراعه ، أو على أنها محاولة لقتل ذباب سيراها على وجه من الوجوه دون أن يَعِنَّ له أن يراها وحدة من وحدات البيانات المادية تنتظر تفسيراً منه . أضف إلى ذلك أن طريقته (يقصد ذلك الشخص الذى لم يكن طلبًا فى الفصل) فى الرؤية ، أيًّا كانت هذه الطريقة، لن تكون فردية أو خاصة به ، ذلك أن منشأها سيكون دائمًا البنية المؤسساتية التى كان الرائى مجرد امتداد لها . وهذا هو ما كان يعنيه ساك حين قال إن الثقافة تملأ الأذهان "حتى تصبح متشابهة فى تفاصيلها الدقيقة" ؛ إنها تملأ الأذهان حتى لا تصبح أفعال الفرد التفسيرية خاصة به ولكنها تعن له بسبب موقعه فى محيط بينى اجتماعى فهى من ثم مشتركة وعامة . وينتج عن ذلك - إذن - أن الخوف من الأناوحدية ، من فرض التحيزات الخاصة بالذات غير المقيدة ، لا أساس له ؛ لأن الذات لا توجد بمعزل عن المقولات العامة أو المواضعاتية التى تفعِّل إجراءاتها (فى التفكير والرؤية والقراءة) . وعندما يدرك المرء أن المفاهيم التى تشغل الوعى ، بما فى ذلك أى مفهوم يرتبط وضعيته الخاصة ، مشتقة ثقافيًّا ، فإن فكرة الذات غير المقيدة ، فكرة الوعى الحر حرية مطلقة ، تضحى عصية على الفهم .

غير أنه بدون فكرة الذات غير المقيدة تفقد مناقشة هيرش وآبرامز وسائر أنصار التفسير الموضوعى الحاجة الماسة إليها. إنهم يخشون من أنه فى غياب الضوابط التى يوفرها نظام معيارى للمعانى فإن الذات ببساطة سوف تستبدل بمعانيها الخاصة المعانى التى تجلبها النصوص التى عادة ما تتماهى مع مقاصد المؤلف. ورغم ذلك عندما ننظر إلى الذات ، لا على أنها كيان مستقل ولكن بوصفها بنية تصورية اجتماعية تحدد أعمالها أنساق الفهم التى تكونها فإن المعانى التى تخلعها على النصوص لا تصبح ملكًا لها بل تضرب بجذورها فى الجماعة التفسيرية (أو الجماعات) التى هى من عملها. فضلاً عن ذلك لا تصبح هذه المعانى ذاتية ولا موضوعية ، على الأقل عند هؤلاء الذين يجادلون فى ظل الإطار القديم: لن تكون موضوعية ؛ لأنها ستكون - دائمًا- نتاج وجهة نظر معينة بدلاً من كونها نتاج فهم مباشر، ولن تكون ذاتية ؛ لأن وجهة النظر تلك ستكون اجتماعية أو مؤسساتية دائمًا . أو يمكن أن نقول وبالمنطق نفسه : إنها ستكون ذاتية وموضوعية فى الآن معًا : ستكون ذاتية ؛ لأنها

متأصلة فى وجهة نظر معينة ومن ثم مفتقرة للشمولية وهى موضوعية ؛ لأن وجهة النظر التى كانت سببًا فيها وجهة نظر عامة ومواضعاتية أكثر منها فردية أو استثنائية .

إن طرح الأمر على الوجهين كليهما يرينا كيف أن مصطلحى الذاتية والموضوعية لا يسعفاننا فى شىء فى نهاية المطاف . فبدلاً من تسهيل البحث وتيسيره يعملان على إغلاقه وتعطيله، وذلك حين يقرران سلفًا الشكل الذى يمكن أن يتخذه هذا البحث. إنهما فى الواقع يفترضان ، دون أن يعيا أنهما يقدمان افتراضًا وأن هذا الافتراض من ثم عرضة للشك ومكشوف أمام التحدى ، التميز نفسه الذى كان موضع تساؤلى ، التمييز بين المفسرين والموضوعات التى يقومون بتفسيرها. إن هذا التمييز بدوره يفترض أن المفسرين وموضوعاتهم التى يفسرونها نوعان مختلفان من الكيانات اللاسياقية ، وفى إطار هذين الافتراضين المتشابهين يمكن أن تكون المسألة مسألة تحكم أحد الطرفين فى الآخر: هل تعمل النصوص على تقييد التفسير وهل يتاح للمفسرين غير المسئولين أن يتخطوا النصوص ويجعولها مبهمة . إن محصلة الجدل فى النقد الأنجلو أمريكى يتم حسمها لصالح أبطال كل مجال بالترتيب: «آبرامز وهيرش» و «ريكارت» و «جراف» من جهة ، و «هولاند» و «بلايخ» و «سلاتوف» و «بارط» (فى بعض من جوانب نقده) من جهة أخرى . ولكن إذا كانت الذوات تتكون بفعل طرائق التفكير والنظر المتأصلة فى التنظيمات الاجتماعية ، وإذا كانت هذه الذوات بدورها تُكَوِّن النصوص تبعًا لهذه الطرائق نفسها، فلا توجد علاقة تناقضية بين النص والذات ؛ لأن النص والذات هما المحصلتان المرتبطتان بالضرورة بالإمكانات المعرفية نفسها . إن النص لا يقهره قارئ لا مسئول ولا يحتاج المرء أن يهتم بحماية براءة نص ما من خصوصيات قارئ ما . إن التمييز بين الذات والموضوع فقط هو الذى يظهر هذه الحاجات الملحة ، وعندما يصبح التمييز مبهمًا فإن هذه الحاجات تضعف تمامًا. وفى وسع المرء أن يجيب بنعم وهو شاعر بالراحة على السؤال الذى يقول "هل يصنع القراء المعانى؟ " ولا يلتزم إلا بالقليل لأنه قد يكون من الصحيح أيضًا أن نقول إن المعانى ، فى شكل المقولات التفسيرية المشتقة ثقافيًا ، تصنع القراء .

والحق أن الكثير من الأشياء تبدو مختلفة إلى حد ما بمجرد أن تزول ثنائية الذات / الموضوع بوصفها الإطار المفترض الذى فى حدوده تحدث المناقشة النقدية .

تختفى المشاكل ، لا لأنها وجدت الحل ولكن لأنه تبين أنها ليست مشاكل فى الأساس .
إن «أبرامز» يتعجب على سبيل المثال كيف ، فى غياب نظام معيارى للمعانى الثابتة ، يتفق اثنان على تفسير عمل ما أو حتى جملة ما ؟ ولكن الصعوبة لا تصبح صعوبة حقًّا إلا عندما يعتقد اثنان أو أكثر من الناس أنهما فردان معزولان يتحكم فى اتفاقهما شىء خارج عنهما. (إن رؤية أبرامز أشبه برؤية الدول البوليسية ، فالقوانين موجودة والحدود موضوعة وكلاب الحراسة جاهزة لتفرضها ، والإجراءات التى تحدد مخترقى هذه الحدود بوصفهم مجرمين متفق عليها أيضًا) . ولكن إذا كانت أفهام الناس الذين نتحدث عنهم متكونة من النظريات ذاتها بشأن ما يعد حقيقة ، لما هو مركزى ، محيطى ، أو ما هو جدير بالملاحظة – باختصار ، بالمبادئ التفسيرية ذاتها – فإن الاتفاق بينها سيكون مضمونًا ، ومصدره لن يكون النص الذى يفرض فهمه الخاص بل طريقة فى الفهم تسفر عن ظهور النص نفسه لأولئك الذين يشتركون فى هذه الطريقة (أو أولئك الذين تشترك فيهم هذه الطريقة) . ذلك النص يمكن أن يكون قصيدة كما فى حالة أولئك الذين رأوا "جاكوب – روزنبوم ليفن هاييز ثورن أوهمان (؟)،" أو يد نيولن ، كما يحدث كل يوم فى آلاف من قاعات الدرس ولكن مهما كان ما يحدث فإن الشكل والمعنى اللذين يبدو أن ذلك النص يتخذهما سيكونان "الإنجاز المتنامى" للذين اتفقوا على إنتاجه .

الفصل الخامس عشر

ما الذى يجعل التفسير مقبولاً ؟

كنت قد اختتمت المقال السابق باقتراح يقضى بأن الاتفاق ، بدلاً من كونه دليلاً على ثبات الأشياء ، يصبح شاهداً على القدرة التى تتمتع بها جماعة مفسرة على تكوين الأشياء التى يتفق أعضاؤها (وهم متكونون فى الوقت نفسه) بعد ذلك بشأنها. ولهذا الوصف للاتفاق الميزة الإضافية فى تقديم ما لا تستطيع أن تقدمه المناقشة الموضوعية ، وهو وصف متسق للاختلاف من الناحية الدلالية . إن الاختلاف فى نظر من يؤمن بالمعنى المحدد للنص يعزى إلى خلاف على مستوى الولاءات النظرية فقط . إن الحقيقة واضحة لكل ذى عينين ، ولكن بعض القراء يأبون إلا أن يغضوا الطرف عنها ويستبدلون ، على نحو خاطئ ، بالمعانى التى تحملها النصوص على نحو واضح معانيهم الذاتية . ونحن لا نجد تفسيراً لهذا العناد (قد تبدو الخطيئة الأولى (*) (التفسير المناسب هنا) ، ولا نجد مصدراً لهذه المعانى الذاتية (وقد قلت من قبل إن هذه المعانى لا مصدر لها) ، ولا للسبب الذى يجعلنا نستثنى بعض القراء من هذا العجز العام. فى الواقع هناك الإيمان بأن الحقائق توجد فى شكلها البدهى المستقل ، وأن الاختلافات يمكن حلها بإحالة الفريقين إلى الحقائق كما هى . على أنه فى وجهة النظر التى ألح عليها لا يمكن حل الاختلافات بالإحالة إلى الحقائق ؛ لأن الحقائق لا تظهر إلا فى ظل وجهة نظر ما . ونتيجة لذلك – إذن – أن الاختلافات إنما يجب أن تحدث فى أوساط أولئك الذين يعتنقون (أو تعتنقهم) وجهات نظر مختلفة ، أما ما يتعرض للخطر ضمن هذا الخلاف حقنا فى تحديد ما نسميه

(*) يقصد بها خطيئة العصيان التى ارتكبها آدم وحواء . (المترجم)

الحقائق بعد ذلك . إن الاختلافات لا تتم تسويتُها بالحقائق ، ولكن هى الوسيلة التى بها تتم تسوية الحقائق . وهذه التسوية لا تكون نهائية فى الواقع، وحين يحدث أن يبدأ الخلاف من جديد (وهذا مؤكد) ، فإن مقولة الحقائق " كما هى موجودة بالفعل" سوف يتم تكوينها فى شكل آخر أيضًا .

ولا تظهر هذه العملية أوضح ما تظهر إلا فى النقد الأدبى، حيث يدعى كل ناقد بأن تفسيره هو الذى يتفق أكثر مع الحقائق ، وحيث يصبح هدف كل ناقد أن يقنعنا بنسخة الحقائق التى يؤمن بها حين يقنعنا بالمبادئ التفسيرية التى فى ضوئها تبدو هذه الحقائق غير قابلة للجدل. ومثالنا على ذلك المقالات النقدية الأخيرة التى تعرضت لقصيدة "النمر" لـ وليام بليك . ففى عام ١٩٥٤ نشرت كاثلين رين Kathleen Rain مقالاً أثار جدلاً واسعًا عنوانه : "من الذى صنع النمر؟" ودللت فيه على أن النمر "رمز على ... أنانية افتراسية" لأن النمر بالنسبة لـ بليك هو "الوحش الذى يعيش على حساب المخلوقات من بنى جنسه" ، وأن الإجابة على سؤال القصيدة الأخير – "هل الذى خلق الحمل خلقك ؟" – "هى ، دون أدنى قدر من الشك ، لا." خلاصة ما قالته إن النمر شر كله ما فى ذلك ريب . وقد عضدت رين تفسيرها بالإشارة إلى دليلين مهمين: بعض الكتابات الصوفية التى تؤكد أنها "بلا شك ... ألهمت بليك قصيدة "النمر" ، والدليل الآخر من القصيدة ذاتها. لقد اهتمت اهتمامًا خاصًا بكلمة "غابات" التى ظهرت فى السطر الثانى . "فى غابات الليل:" لم يحدث أن استخدم بليك كلمة "غابة" فى أى سياق لا تشير فيه إلى العالم الطبيعى ، "الخرب" (ص ٤٨) .

تنطلق مناقشة الباحثة هنا من لفظة "غابات " forests إلى الدعم الذى قالت إنها وفرته لإقناعنا بتفسير معين. ورغم ذلك وجدنا بعد عشر سنوات من يستخدم هذه الكلمة ذاتها للتدليل على تفسير مختلف تمام الاختلاف. ففى حين تفترض «رين» أن الحمَل بالنسبة لبليك رمز للذات التى تضحى بنفسها أسوة بالمسيح، يعتقد «إى. د. هيرش» أن مقصد بليك هو "السخرية من إخلاص الحمل": يقول مؤكدًا: "لا يوجد أدنى شك فى أن النمر قصيدة تحتفل بقداسة الوحشية". إن وحشية النمر وقوته التدميرية كانت موضعًا للتمجيد ، ومن الكلمات التى كانت سببًا فى تمجيد النمر كلمة "الغابات": "إن كلمة الغابات" ... توحى بالأشكال الطويلة المستقيمة ، عالم ، رغم

الخوف الذي يملؤه ، يتمتع بالنظام الذى تجده فى الخطوط التى تزين جلد النمر أو فى أشعار بليك التى أحكم صنعها" .

إذن أمامنا الآن ناقدان لكلٍّ تفسيرهُ الذى يختلف عن تفسير الآخر ، كل ناقد منهما يدعى أن لفظة "غابات" فى القصيدة هى التى تحمل الدليل والبرهان الداخلى على صحة تفسيره . ومن الواضح أن كليهما لن يكونا على حق فى وقت واحد ، ولكن من الواضح أيضًا صعوبة الحكم على صحة أى منهما من خطئه . والمرء لا يمكنه الاحتكام إلى النص ؛ لأن النص كان امتدادًا للخلاف التفسيرى الذى فرق بينهما ، والحق أن النص كما يوصف على نحو متعدد هو نتيجة التفسير الذى يفترض أن يقوم دليلاً عليه . المسألة ليست أن معنى كلمة "غابات" يتحرك فى اتجاه تفسير أو آخر؛ المسألة على النقيض من ذلك ؛ فالناقد يرى أن الكلمة تحتمل أن تتحرك صوب تفسير ما دون سواه فى ضوء افتراض جاهز عنده سلفًا . ولن تحسم المسألة أيضًا بالرجوع إلى السياق – لنقل الكتابات الصوفية التى ذكرتها رين ؛ لأن ذلك أيضًا من شأنه أن يصبح سياقًا لتفسير مفترض بالفعل . فلو لم تقرر «رين» أن الإجابة عن سؤال القصيدة الأخير كانت دون أى شك ممكن "بكلا" لما طرحت النصوص الصوفية – بما عرف عنها من تمييز بين آلهة أسمى وآلهة أدنى – نفسها لها على أنها المصدر الذى استقى منه بليك قصيدته . إن اللغة البلاغية فى المناقشة النقدية ، كما نراها فى صحفنا عادة، تعتمد على تمييز بين التفسيرات من جهة والحقائق النصية والسياقية التى تدعم ، أو تدحض هذه التفسيرات من جهة أخرى ، ولكن ، مثلما رأينا فى مثال قصيدة "النمر" لبليك ، النص والسياق والتفسير تظهر فى وقت واحد ، كنتيجة لإيماءة (الإعلان عن اعتقاد) تكون تفسيرية على نحو يتعذر اختزاله . ويتبع ذلك أنه عندما ينتصر تفسير على آخر فليس هذا لأن الأول قد تم إظهاره بأنه أكثر موافقة للحقائق بل لأن حقائق تتم معاينتها عندئذ من منظور افتراضاتها . إن هذه الافتراضات ، وليست الحقائق التى تجعلها ممكنة ، هى التى تتعرض للخطر فى أى خلاف نقدى .

ويبدو أن «هيرش» و «رين» يعيان ذلك ، على الأقل لا شعوريًّا ؛ إذ كلما بدت افتراضات كل منهما سطحية لا يلبثان أن يؤكداها بشىء من الحماس الذى يصبح حماسًا دفاعيًا فى النهاية: "إن الإجابة على السؤال ... هى بدون أدنى شك بلا ."

"لا يوجد أدنى شك فى أن النمر ... قصيدة تحتفل بقداسة التوحش." فإذا كان ثمة شك ، وإذا لم يكن التفسير الذى يبدأ به كل ناقد فى مكانه الصحيح فعلاً ، فإن وصف القصيدة الذى ينتج عن ذلك التفسير لا يكون مقنعًا . إن المرء لا يذكر أن "غابات" كلمة هابطة ويقول إن هذه حقيقة "واضحة" أو أنها "توحى بأشكال طويلة ومستقيمة ."فحين يستهل ناقد تأكيده بعبارة مثل "دون شك" أو "لا يمكن أن يوجد أدنى شك" ، فى وسعك أن تتأكد من أنك على مبعدة من القواعد التفسيرية التى تنتج الحقائق التى يقدمها على أنها واضحة جلية .

وخلال السنوات التى تلت عام ١٩٦٤ رأينا تفسيرات أخرى للقصيدة ، وكانت تصدر عن سياق فى وسعك أن تتنبأ به. بعضها يرجِّع صدى رين وبعضها يرجِّع صدى «هيرش» فى التدليل على أن النمر إما أنه يمثل الشر وإما أنه يمثل الخير، وآخرون يجزمون بأن النمر يمثل الخير والشر كليهما ، أو هو كائن فوق الخير والشر ؛ فى حين يرفض بعضهم أن تكون المناقشة على النحو الذى تقدم ، ويقولون إن الأسئلة التى طرحتها القصيدة أسئلة بلاغية وليست جادة ، ومن ثم لم يكن «بليك» يريدنا أن نبحث لها عن إجابات ("من الواضح تمامًا أن النقاد لم يَسْعَوْا إلى فهم القصيدة سعيًا جاداً وإلا لما حاولوا الإجابة على أسئلتها.") ولم يمض وقت طويل قبل أن ينتقل التركيز من الأسئلة إلى سائلها وإلى إمكان ألا يكون المتكلم فى القصيدة هو بليك نفسه بل شخص محدود المعرفة ("بالتأكيد أن ... بليك يرى أبعد أو أعمق من بطل قصيدته"). إذن يصبح من الممكن أن نؤكد أننا " لا نعرف من هو المتكلم فى قصيدة "النمر." وأن القصيدة من ثم عبارة "عن متاهة من الأسئلة تضطر القارئ إلى أن يطرحها وهو فى حيرة من أمره." فى هذه القراءة تصبح القصيدة "نمرية" إلى حد ما ، ولا يعجب المرء حين يمنح السؤال الأساس فى القصيدة – "من صنع النمر؟" إجابته المثالية التى تشبه إجابات أصحاب النقد الجديد: النمر هو القصيدة نفسها وبليك ، ذلك الفنان البارع الذى يبتسم "عندما يرى عمله" هو مبدع القصيدة. ونحن نرى أنه كلما جاء تفسير لا يقبل الجدل بدل تفسير آخر لا يقبل الجدل أيضًا ، فإنه يجلب معه جملة جديدة من الحقائق الجلية التى لا تقبل الجدل أيضًا . وبطبيعة

الحال نرى أن كل قراءة جديدة يتم تطويرها باسم القصيدة نفسها ، ولكن القصيدة نفسها تصبح دائمًا رهنًا للمنظور التفسيرى الذى يكتشفها النقاد به .

وقد يجد المعتنق لنظرية التعددية pluralist فى الفقرة السابقة إثباتًا لموقفه. ورغم ذلك بينما نجد أن قصيدة "النمر" مفتوحة أمام أكثر من تفسير واحد ، فإنها ليست مفتوحة أمام عدد لا نهاية له من التفسيرات . قد تكون هناك اختلافات حول إذا ما كان النمر يرمز للشر أو للخير ، أو إذا ما كان المتكلم هو بليك أو متكلم مفترض ، إلى آخر هذه الاختلافات ، ولكن لا يوجد من يقترح أن القصيدة رمز لعملية الهضم مثلاً ، أو أنها تتنبأ بنشوب الحرب العالمية الثانية ، وأن تعدديتها المحدودة هى بسهولة دليل على قدرة العمل الفنى العظيم على توليد القراءات المتعددة. وهى النقطة التى يطرحها واين بوث Wayne Booth عندما يسأل: "هل يجوز لنا أن نستبعد بعض القراءات على الأقل؟ " ثم يجيب عن سؤاله بنفسه بـ "نعم" مشددة. وهى إجابتى أيضًا. ولكن السؤال الحقيقى هو ما الذى يعطينا الحق بأن نعتقد أننا على حق ؟ إن المؤمن بنظرية التعددية يقول : إن ثمة شيئًا فى القصيدة يدفعنا إلى أن نستبعد بعض القراءات ويفسح الطريق أمام قراءات أخرى (رغم عدم وجود القراءة الواحدة التى تحوط بثراء النص وتشابك معانيه الذى لا ينضب). وأفضل دليل على ذلك عنده هو أننا "جميعًا فى الحقيقة" نضرب صفحًا عن القراءات غير المقبولة ويحدث هذا أكثر من قبولنا لقراءات خليقة بالرفض. إن بوث يخبرنا مثلاً بأنه لم يجد قارئًا واحدًا من قراء كبرياء وهوى " Pride and Prejudice يرى مزاحًا فى حديث المستر «كولنز» عندما يدلى بأسبابه لرغبته فى تزويج اليزابيث بينت وأنه لا يعرب عن "شدة " حبه لبناته إلا متأخرًا ، من هذه الأمثلة وغيرها يخلص «بوث» إلى أن هناك حدودًا مسوغة لما يمكن أن نفعله بطريقة منطقية مع نص ما !" لأننا حتمًا لا يمكن أن نمضى فى الاختلاف إلى ما لا نهاية إذا لم يكن هناك أساس للاتفاق" . وأنا أوافق أيضًا على ما يقول ولكن إذا كان النص ، كما قلت ، صنيعة التفسير ، فإن النص لا يمكن أن يكون هو موضع هذا الأساس للاتفاق الذى نرفض به التفسيرات . وبذلك يبدو أننا نواجه طريقًا مسدودًا : فمن جهة يبدو أنه لا يوجد أساس نبنى عليه رفضنا لتفسير ما ، ومن جهة أخرى نرفض الكثير من التفسيرات طوال الوقت .

على أن المأزق لا يصبح مأزقًا إذا افترضنا أن نشاط التفسير ذاته نشاط حر لا يخضع لقيود ، ولكن شكل هذا النشاط فى الواقع إنما تحدده المؤسسة الأدبية التى تجيز فى أى وقت عددًا محدودًا من الاستراتيجيات التفسيرية . وهكذا بينما لا نجد أساسًا للاتفاق فى النص ، فإن أساس الاتفاق موجود (رغم أنه عرضة للتغيير) فيما يتعلق بوسائل إنتاج النص. وهذه الوسائل المتفق عليها ليست مُدَوَّنَةً أو مكتوبة فى صحيفة أو وثيقة ، ولكنها جزء من معرفة الجميع لما يعنيه العمل فى كنف المؤسسة الأدبية كما هى عليه الآن . وقد أظهرت إحدى طالباتى هذه المعرفة مؤخرًا عندما قالت، وكأنها تكشف عن سر تجارى إنها تستطيع أن تدخل أى قاعة من قاعات الدرس ، لا يهم ما يدرس فى هذه القاعة ، وتجمع موافقات على تطبيق عدد من البرامج التفسيرية : تستطيع أن ترى النص المقصود بوصفه انعكاسًا على التوتر القائم بين الطبيعة والثقافة ، وتستطيع أن تبحث فى النص عن دليل على كم وافر من التعارضات الميثولوجية ؛ وتستطيع أن تدلل على أن الموضوع الحقيقى للنص هو عملية إبداعه ذاتها ، وأنه تحت غطاء الحكاية السردية يعمد المتحدث إلى بعثرة وإزاحة أسباب قلقه الذاتى ومخاوفه. ورغم ذلك لم يكن فى وسعها على الأقل فى جامعة «جونز هوبكنز» اليوم ، أن تدلل على أن النص كان رسالة ملهمة من وحى روح خالتها «تيللى» . إن فهم تلميذتى لما يمكن أن تخرج به من نص ما وما لا يمكن أن تخرج به من نص ما ، وللقواعد غير المكتوبة للعبة الأدبية، إنما يشاركها فيه كل من يمارس تلك اللعبة ، وأولئك الذين يكتبون المقالات وينشرونها فى المجلات المتخصصة ، وأولئك الذين يقرءون المقالات ويستمعون إلى الأبحاث فى ندوات المتخصصين ، وأولئك الذين يسعون للمناصب والتثبيت فى مناصب الأساتذة فى العديد من أقسام اللغة الإنجليزية والأدب المقارن ، وتلك الحشود الكثيرة من طلاب الدراسات العليا التى ترى أن المعرفة بالقواعد هى جواز المرور الحقيقى إلى الحياة الأكاديمية. وهذا لا يعنى أن هذه القواعد والممارسات التى تقرها هذه القواعد متناغمة أو ثابتة . فى داخل الجماعة الأدبية هناك جماعات ثانوية (فما يستثير محررى الـ Diacritics من شأنه أن يقلق محررى Studies in Philology) ، وفى نطاق أية جماعة يعاد رسم حدود المقبول طوال الوقت. وفى أى فصل دراسى تتألف مرجعياتيه من أسماء مثل دافيد بلايخ

ونورمان هولاند ، قد يَحْسُنُ بطالبة ما أن تعقد صلة بين نص ما وذكريات خالتها التى تحبها ، بينما يرفض مثل هذا التصور للنصوص رفضًا قاطعًا ؛ لأنه ليس أدبيًا ، وكأنه شىء لم يحدث ، فى فصل دراسى آخر تهيمن عليه روحا برووكس ووارن .

أريد أن أقول إنه بينما توجد دائمًا مقولة تتعلق بالأمور التى لا نفعلها (إنها أيضًا عكس أو الوجه الآخر للمقولة التى تتعلق بالأشياء التى نفعلها) ، فإن العضوية فى هذه المقولة تتغير دائمًا. إنها تتغير - جانبيًا - بينما ينتقل المرء من جماعة ثانوية إلى جماعة ثانوية أخرى ، وهى تتغير طوال الوقت عندما ينفسح المجال أمام الاستراتيجيات التى كانت ممنوعة فى الماضى للدخول إلى مصاف الاستراتيجيات المقبولة . فمنذ عشرين عامًا مضت كان القارئ من الأمور التى لا يتحدث عنها نقاد الأدب ، على الأقل على النحو الذى يجعل من خبرته مركز العمل النقدى . وكان هذا الحظر يرجع إلى حد كبير إلى مقال ويمزات و «بيردسلى» الشهير المعنون بـ "المغالطة العاطفية" ، والذى كان يدلل على أن متغيرية القراء تجعل أى استقصاء لاستجاباتهم نسبيًا ومغرضًا : وكان الكاتبان يشكوان من أن "القصيدة نفسها كشىء ينطبق عليه حكم نقدى تميل إلى الاختفاء". وقد بلغ تأثير هذه المقالة حَدًّا جعل الناقد الأدبى الذى يريد أن يستعرض كتابًا يضرب صفحًا عنه عندما يكتشف أن الكاتب ارتكب خطيئة المغالطة العاطفية . إن استخدام مصطلح قانونى هنا لا يناسب المقام ونستطيع أن نعد الاكتشاف قانونيًا ؛ لأنه اكتشاف لنشاط ينتهك قواعد اللياقة المؤسساتية المتفق عليها . على أن المغالطة العاطفية ، لم تعد مغالطة بل أصبحت منهجًا فى الفهم ، ترتكب اليوم طوال الوقت ، وأن ممارسيها يجدون العون فى جهاز مؤسساتى واضح المعالم الآن يرخص لهم ما يفعلون . لقد أصبح مقال "الأدب فى القارئ" من الموضوعات الرئيسة للندوات والحلقات الدراسية التى تقيمها رابطة اللغة الحديثة ، ولدينا - الآن - صحيفة إخبارية مختصة بالقارئ لا تمل من إصدار التقارير التى ترصد اتجاهات القارئ ، وأية قائمة لمدارس النقد الأدبى الفاعلة فى الساحة الأدبية الآن لابد أن تشتمل على مدرسة "استجابة القارئ" ، وقد توفرت جامعتان من كبريات جامعاتنا على نشر مجموعات نقدية كان غرضها إظهار التنوع الذى ينطوى عليه النقد المتجه للقارئ ، والوقوف على تاريخه وما أنجزه فى الماضى . وليس ظهور التيارات المختلفة

داخل نشاط كان محرمًا ذات يوم إلا علامة مؤكدة على أنه أحرز المكانة التى توحى بأنه بلغ سن الرشد . إن هذه الآراء والمدارس لا تزعم أن النقد القائم على استجابة القارئ يتمتع بمناعة أمام أى تحد أو هجوم ، بيد أن وجود هذه التيارات يثبت أن النقد القائم على استجابة القارئ قد أصبح خطة نقدية منافسة ولم يعد قابلاً للتجاهل بمجرد ذكر اسمه كما كان الأمر فى الماضى . لقد أصبح مقبولاً ليس لأن جميع النقاد يقبلونه ويعترفون به ، بل لأن أولئك الذين لا يقبلونه مضطرون إلى أن يقيموا الدليل ضده .

إن ارتقاء النقد القائم على استجابة القارئ إلى منزلة الأمر الذى يمكن أن نفعله فى أى وقت نشاء (حتى لو لم يكن يفعله الجميع) يجلب معه مجموعة جديدة تمامًا من الحقائق يستطيع أن يشير إليها ممارسوه الآن . وتشتمل هذه الحقائق على أنماط من التوقع وخيبة الأمل ، نقض توجيهات ، شراك ودعوات بالخروج بنتائج لم تنضج بعد ، فجوات نصية ومفاجآت مؤجلة وإغراءات جميعها متصلة بمجموعة متماثلة من مقاصد المؤلفين ، واستراتيجيات هدفها تربية القارئ أو التقليل من شأنه أو الحط من قدره أو فى أكثر صيغ المذهب تطورًا ، تحمله على أن يتمثل فى استجاباته موضوع القصيدة ذاته . وتظهر هذه الحقائق والمقاصد عندما يتم استجواب النص بسلسلة من الأسئلة ذات الصلة - ماذا يفعل القارئ ؟ ما الذى يُفعل به ؟ ولأى هدف ؟ - وهى أسئلة تجىء بالضرورة بسبب الافتراض بأن النص ليس شيئًا مكانيًا ولكنه مناسبة لخبرة زمانية . وإنه لفى غضون الإجابة عن مثل هذه الأسئلة يعالج ناقد استجابة القارئ "بنية خبرة القراءة" وهى بنية لا يكتشفها هذا الاستجواب ولكنها مطلب من مطالبه . (فإذا بدأت بافتراض أن القراء يفعلون شيئًا وهذا الشىء الذى يفعلونه له معنى ، فإنك لن تعدم اكتشاف نمط من أنماط أنشطة القارئ التى تبدو ذات معنى على نحو جلى) . وبينما تظهر هذه البنية (تحت ضغط الاستجواب) فإنها تأخذ شكل "قراءة" وبقدر ما تعترف الجماعة الأدبية بالإجراءات التى أوجدتها بأنها شىء يفعله بعض أعضائها ، فإن هذه القراءة سيكون لها وضعية التفسير المنافس . والحق أننا ، كما يقول «بوث» مصرًا ، لم نزل نستطيع أن نستبعد قراءة أو أكثر ، ولكن قدرتنا هذه أصبحت أقل مما كانت عليه فى السابق ؛ لأننا - الآن - نمتلك إجراءً تفسيريًا أصبح له مكان فى المؤسسة الأدبية إلى جانب الإجراءات الأخرى .

إن حقيقة سهولة التفكير فى قراءة يستطيع أى منا أن يستبعدها فى أى وقت يشاء لا تعنى أن النص يستبعدها أيضًا بل تعنى أننا لا نمتلك إجراءً تفسيريًا يسعفنا فى إنتاج ذلك النص . ولذا بدت أمثلة نقاد مثل واين بوث ذات تأثير كبير؛ فبدلاً من الرجوع ، كما فعلت ، إلى استراتيجيات معروفة الآن وكانت تبدو غريبة فى السابق ، فإن أولئك النقاد يتطلعون إلى استراتيجيات لم تبزغ بعد . إن تحليل نورمان هولاند لقصة «فوكنر» "**وردة من أجل إميلى**" مثال مناسب هنا . يدلل هولاند على نوع من التعددية القائمة على التحليل النفسى. إنه يعلن أن النص " فى معظمه نسيج من الإمكانات النفسية بالنسبة لقرائه ، ولكن " بعض الإمكانات فقط ... هى التى تناسب النسيج" : " إن المرء لا يقول ، مثلاً ، إن قارئ ... 'وردة لإميلى' الذى ظن أن ' لوحة ' [إميلى وأبوها فى المدخل [تصف شخصًا من أهل الإسكيمو كان حقًا يستجيب للقصة البتة – ولكنه فى الواقع كان يواصل استكشافًا باطنيًا غامضًا."(١٠) إن «هولاند» يطرح رأيين : أولهما أن من يقترح قراءة لقصة "وردة لإميلى" بوصفها تتحدث عن لغة الإسكيمو لن يجد من يسمعه من بين أعضاء الجماعة الأدبية . وأعتقد أن ذلك صحيح. ("فلنا الحق أن نستبعد بعض القراءات على الأقل") . والرأى الثانى أن لامقبولية القراءة الإسكيموية هذه هى من فعل النص ، من فعل ما يطلق عليه " التذكر المشترك" ، " المخزون العام للغة المنظمة" الذى يضع القيود على التفسيرات التى يمكن أن تتسع لها الكلمات . وأعتقد أن ذلك خطأ. فالقراءة الإسكيموية ليست مقبولة ؛ لأنه لا توجد فى الوقت الراهن استراتيجية تفسيرية تصلح لإنتاجها ، لا توجد طريقة "للنظر" أو قراءة (وتذكر أن جميع أفعال النظر والقراءة هى "طرق") من شأنها أن تسفر عن بروز معانٍ إسكيموية على نحو جلى. على أن هذا لا يعنى أن مثل هذه الاستراتيجية لن يتاح لها الظهور ، وليس من الصعب أن نتصور الظروف التى يمكن من خلالها أن تجد لها مكانًا مناسبًا . قد يكون أحد هذه الظروف اكتشاف رسالة يقول فيها فوكنر إنه كان يظن نفسه دائمًا أنه خائن إسكيموى. (والمثال يبدو سخيفًا إذا نسينا رؤية ييتس أو سويدنبورجية (*) (بليك أو خروج جيمس ملر مؤخرًا

(*) نسبة إلى عمانويل سودينبرج (١٦٨٨ – ١٧٧٢) عالم سويدى فيلسوف دينى أسس كنيسة أورشليم الجديدة . (المترجم)

بقراءة لوطية للأرض الخراب) . على الفور سوف يبدأ نقاد فوكنر فى إعادة تفسير القاعدة التفسيرية فى ضوء الاعتقاد الجديد الذى تم الكشف عنه ، وسيشتمل العمل التفسيرى على الخروج بنظام رمزى أو إحالى (لا يختلف عن النقد الأسطورى أو التايبولوجى) يحول استعماله النص ، على الفور ، إلى نص تطغى عليه المعانى الإسكيموية فى كل جانب من جوانبه. وقد يبدو أننى أسلم بوجود نص قابل للتحويل ، ولكن موضوع التحويل سيكون النص (أو النصوص) الذى جاءت به أية استراتيجيات تفسيرية كانت الاستراتيجية الإسكيموية تعمل على إزاحتها أو تطويرها. وتكون النتيجة أنه بينما يكون لدينا عندئذ "وردة لإميلى" فرويدية ، و "وردة لإميلى" ميثولوجية ، و "**وردة لإميلى**" كريستولوجية و "**وردة لإميلى**" محلية ، و "**وردة لإميلى**" اجتماعية ، و "**وردة لإميلى**" لغوية سيكون لدينا بالإضافة إلى ذلك "**وردة لإميلى**" إسكيموية توجد فى إطار علاقة توافقية أو تنافرية مع القراءات الأخرى .

مرة أخرى أريد أن أقول إنه بينما توجد دائمًا آليات تستبعد بعض القراءات ، فإن مصدر هذه الآليات ليس النص ولكنه الاستراتيجيات التفسيرية التى تنتج النص والتى تم الإقرار بها الآن. وينتج عن ذلك أنه لا توجد قراءة ، مهما كانت غرابتها ، تعد قراءة مستحيلة بشكل أساسى أو فطرى. ولنأخذ مثالاً آخر على ذلك إعلان بوث بأنه لم يجد قارئًا لا يجد مزاحًا فى حديث المستر كولنز ، وخروجه بنتيجة مفادها أن رواية **كبرياء وهوى** تشير أو تضطر القارئ إلى قراءتها قراءة تأخذ جانب المفارقة فيها فى الحسبان. أولاً كونه لم يجد هذا القارئ حتى الآن ليس معناه أن مثل هذا القارئ لا وجود له ، ففى وسعنا على الأقل أن نرسم له صورة فى أذهاننا ، إن هذا القارئ يتصور أن الأسباب التى أوردها المستر كولنز تستجيب لجملة من القيم التى يؤمن بها المجتمع إيمانًا عميقًا ، هى نقيض مجموعة القيم التى يتحتم افتراضها فى حالة فهم الفقرة على ضوء المفارقة الواضحة. ومن المفترض أن أحدًا من الذين حضروا دروس بوث لم يعتنق هذه المجموعة من القيم أو سمح له باعتناقها (فالطلبة يعرفون دائمًا ما الذى يتوقع منهم أن يؤمنوا به) وليس من المحتمل أن أيًا من المشتغلين فى أدب جين أوستن Jane Austen ونقادها يبدأ بافتراض غير الافتراض الذى يقول إنَّ الكاتبة أستاذة فى فن المفارقة الساخرة . لهذا السبب بالذات حان الوقت أمام دارس

مغامر لاكتشاف «أوستن» الكاتبة التى لم تكن تضع المفارقة فى اعتبارها ، وفى وسع المرء أن يَتَنَبَّأَ بالخط الذى سوف يتخذه هذا الاكتشاف . سوف يبدأ بإماطة اللثام عن دليل جديد (رسالة ، مخطوط مفقود ، استجابة معاصرة) ثم يمضى فى الخروج بالنتيجة التى تقول إن مقاصد «أوستن» قد أُسِيئَ تفسيرها من قبل أجيال من نقاد الأدب . إنها لم تقصد فى الواقع إلى السخرية من الحياة الريفية الضيقة والمقيدة التى كان يعيشها أهل الطبقة الممتازة فى الريف الإنجليزى بالعكس ، كانت تحتفل بهذه الحياة وسعيها الدءوب فى تطوير نسيج اجتماعى جديد ، تكتمل فيه القيم والطقوس وأهدافهم فى تخليد أنفسهم (الزواج ، الاحتفاظ بالبيوت العظيمة ، وما إلى ذلك) . هذه النظرية أو ما هو وثيق الصلة بها كائن ضمنًا بالفعل فى كثير من النقد ، كل ما فى الأمر أن المرء يعمل على توسيعه واستدراجه إلى القضايا الموضوعية للتفسير ، وبصفة خاصة إلى أسباب المستر «كولنز» التى قد ترى الآن على أنها تعكس تدرُّجًا مناسبًا للقيم والالتزامات الضرورية للحفاظ على أسلوب فى الحياة .

ومن طبائع الأشياء أن تواجه أى قراءة كتلك مقاومة ما ؛ فقد يلمح مناوئوها إلى الإدانة الواضحة التى تظهر عند الراوى للمستر كولنز ، ولكن المؤسسة الأدبية لها طرقها دائمًا فى التصدى لمثل هذا الاعتراض أو غيره . ولا يحتاج المرء إلا إلى أن يقدم نظرية الراوى كثير الأخطاء فى أى شكل من أشكالها المتباينة (الساذج ، المتزمت أخلاقيًا والساذج الذى يحتاج إلى تعليم) ، عندئذ سوف تتخذ "الإدانة الواضحة" مكانها كجزء فى بنية قصد بها الإعلاء من شأن المستر كولنز وكل ما يرمز له. على أنه لا يهم عدد الاعتراضات التى تم الرد عليها وإقامة الدليل ضدها ، فإن المقاومة من جانب الكثير من الدارسين لهذه القراءة التعديلية سوف تستمر ، ولبعض الوقت على الأقل سوف تكتسب **رواية كبرياء** وهوى الوضعية التى يحتلها الكتاب الرابع من رواية **رحلات جاليفر** ، عمل يتغير شكله الأساس فى ضوء افتراضين تفسيريين متعارضين جذريًا .

من ناحية أخرى أعرف أن هذه المناقشة عمل بارع وسوف يظل النظر إليها كذلك طالما لم تحدث التغير الجذرى المطلوب. على أن قراءة **كبرياء وهوى** لم أقصد بها إلى أن تكون مقنعة . أردت – فقط – أن أصف الشروط التى يمكن فى ظلها أن تكون مقنعة ،

وأن أوضح أن هذه الشروط ليست غير متصورة إذا أخذنا فى الاعتبار الإجراءات التى تقدم بموجبها التفسيرات وتترسخ داخل المؤسسة الأدبية . إن أى تفسير يمكن تطويره من قبل شخص ما يتحكم فى تلك الإجراءات (شخص يعرف طبيعة المناقشة الأدبية) ، حتى قراءى السخيفة لقصيدة **النمر** بوصفها رمزًا للعمليات الهضمية يمكن أن تخضع لتطوير كبير . إن المهمة يسيرة ؛ لأنه حسب الإجماع النقدى ليس ثمة اعتقاد يبلغ من الغرابة حدًّا يجعلنا نظن أن بليك لم يعتقده ، ولن نمارس خداعًا على الإطلاق إذا وجدنا نظامًا محكمًا ينطوى على دلالات غذائية (فيثاغورثى ؟ سويدنبورجى ؟ قبلانى؟) نفترض أنه كان على دراية به . إن المرء قد يقرر – عندئذ – أن القصيدة ما هى إلا إظهار للأسف الشديد من قبل المتكلم تجاه شخص ما لم يلتزم بنظام غذائى معين يمنع أكل لحم النمر، إلى أن وجد أن لحم النمر الممنوع الذى تناوله يحترق فى معدته بشدة ، شاقًّا طريقه المحموم عبر غابات الجهاز الهضمى ، يضرب و«يدق» مثل سندان أمسك به شيطان . وفى غمرة حزنه وأساه لا يملك إلا سب النمر ولعن الحظ العاثر الذى جعله يأكل لحم النمر ظنًّا منه أنه لحيوان طاهر: "هل الذى خلق الحمل خلقك ؟" وتنتهى القصيدة كما بدأت ، بالمتكلم ولم يزل يدفع ثمن خطيئته وقد تملكه العجب من ذلك الإله الذى يقود مخلوقاته إلى الإغراء الهضمى. إن من يظن أننى قد ذهبت بعيداً هذه المرة قد يفعل خيراً إذا ما التمس المشورة لدى العديد من الدراسات التى ظهرت عن «بليك» فى الآونة الأخيرة .

فى الواقع أن أمثلتى كثيراً ما تكون جادة ، وهى جادة جزئيًّا ؛ لأنها ممعنة فى السخف. أما واقع كونها سخيفة أو ينظر إليها على الأقل على أنها كذلك ، إنما هو دليل على أننا لسنا دون معيار للمقبولية؛ فنحن على حق دائمًا عندما نستبعد بعض القراءات على الأقل . ولكن حقيقة أننا نستطيع أن نتصور ظروفًا فى ظلها لا تبدو هذه القراءات سخيفة ، وأن هذه القراءات التى كانت تبدو سخيفة فى الماضى أصبحت الآن حسنة السمعة أو حتى مألوفة أو بعيدة عن الغرابة ، إنما هى دليل على أن معايير المقبولية يمكن أن تتغير. فضلاً عن ذلك ليس هذا تغييراً عشوائيًّا ولكنه تغيير منظم وإلى حد ما يمكن التنبؤ به . فأى استراتيجية تفسيرية جديدة تشق طريقها عبر علاقة تعارضية مع الاستراتيجيات القديمة التى تركت عند قارئيها انطباعًا سلبيًّا (بسبب

الأشياء التى لم تنجزها) من خلالها تستطيع أن تَشُقَّ طريقها إلى القلوب . ومن ثم عندما يعلن و «يمزات» و «بيردسلى» أن "المغالطة العاطفية هى خلط بين القصيدة ونتائجها ، القصيدة نفسها وما تفعله" ، فإن الطريق يصبح مفتوحًا أمام ناقد عاطفى ؛ لأن يدلل ، كما فعلت ، على أن القصيدة هى ما تفعله . وعندما تبدو إمكانية ظهور نقد ينطلق من استجابة القارئ مهددة بتقلب القراء ، فإن ذلك التهديد سوف يواجه بإنكار التقلب (ستيفن بوث ومايكل ريفاتير) أو بالتحكم فيه (ولفجانج أيزر و لويس روزنبلات) أو باعتناقه وتحويله إلى مبدأ قيمة (دافيد بلايخ وولتر سلاتوف).

نظريًا يعلن الموقف عن نفسه بوصفه مفارقًا عن القديم ، ولكنه فى الحقيقة يعتمد بصورة جذرية على القديم ، إذ لا يمكن إدراكه على أنه جديد ، أو حتى إدراكه وكفى ، إلا فى سياق علاقة ما مفارقة. إن أحدًا لن يهتم بالتأكيد أن السيد «كولنز» هو بطل رواية كبرياء وهوى (حتى فى نطاق هذه القراءة السخيفة التى أسلفت) ما لم يكن دارسى وإليزابيث ، بطلا الرواية ، قد احتلا هذا الموقع فى النقد الأدبى ؛ فمثل هذا التأكيد لن يتمتع بقوته المتقعة عندئذ ، فليس هناك شيء يضفى على هذا التأكيد ما يجعله مذهلاً أو جديداً. ولو لم يجد الناقد من يقيم الدليل قبله على أن نمر بليك كان شرًا محضًا ، ومن يقيم الدليل على العكس ، على أن النمر كان خيرًا كله لما وجدنا مسوغًا لقراءة جديدة يسعى فيها صاحبها إلى التدليل على أن النمر يجتمع فيه الخير والشر كلاهما. وإذا جاء من يريد أن يقيم الدليل على أن النمر شاب وهرم فى الوقت نفسه ، فإنه لن يقدر على ذلك إلا إذا وجد من أقام الدليل قبله على أن النمر شاب ، ومن أقام الدليل على أن النمر متقدم فى السن ، إذ لا دلالة فى رفض الإجابة عن سؤال كهذا السؤال عن عمر النمر إلا إذا كان عمر النمر موضوعًا للجدل فى الأساس. ولا تصبح الوضعية الأخلاقية للنمر(وليس عمره أو جنسيته أو ذكاؤه) قضية ؛ لأن القصيدة تثيرها فى الأساس ، بل لقد أصبحت أخلاقيات النمر قضية لأن ثمة سؤالاً أثير حولها، أى حول القصيدة والقضية أيضًا (هل النمر خير أو شر؟) وعندما يوجد الحل لهذا السؤال (وقد يكون سؤالاً آخر) فإن الطريق يصبح مفتوحًا أمام الإجابة عنه بطرق شتى ، أو النكوص عن الإجابة عنه بالمرة ، أو إعلان أن غياب الإجابة عنه هو المغزى الحقيقى المقصود من القصيدة .

إن اكتشاف "المغزى الحقيقى" هو الزعم المشهور الذى يزعمه كل من يخرج بتفسير جديد ، ولكن الزعم لا يصبح ذا معنى إلا باشتباكه فى علاقة مع مغزى (أو أكثر) كان قد عد فى السابق المغزى الحقيقى. وهذا يعنى أن المساحة التى يتحرك فيها الناقد قد تحددت معالمها من قبل ناقد آخر قبله أو نقاد آخرين قبله ، رغم أنه مضطر ، بسبب أعراف المؤسسة ، إلى أن يضرب صفحًا عن أعمال أولئك النقاد . لم يكن لديه ما يقوله لو لم يسبقه هؤلاء إلى القول ، ولو لم يسبقوه إلى الانشغال بهذه القضايا التى يهتم بها الآن ؛ أى أنه لو لم يجد قولاً سبقه فى الموضوع لما كان له الآن أن يقول شيئًا مختلفًا . هذه الاعتمادية ، وهى عكس التأثير، إنما تنعكس فى المتطلب العرفى الذى يقضى بأن أى تفسير يقدم نفسه على أنه يسعى لمعالجة نقص ما فى تفسيرات سبقته. (فإذا لم يزعم ذلك فبأى حق يستحوذ على اهتمامنا؟) ولا يكون ذلك النقص من النوع القديم المألوف ؛ فلا يكفى مثلاً أن تلقى باللائمة على أسلافك لإخفاقهم فى ملاحظة أن قصيدة خلت من المصادرالمنشطرة (*) split infinitives أو أسماء المفعول به التابعة . إن النقص الذى يسعى أى تفسير إلى تعويضه ينبغى أن يتصل بالمعايير التى تتبناها الجماعة الأدبية ، وتستعين بها فى إقرار وتقييم موضوعات اختصاصاتها . وكما نرى الآن ، لم يعد كتاب تصويب الأخطاء النحوية واحدًا من هذه المعايير ، ومن ثم لا يعكس التدليل على حضوره فى قصيدة ما قبولاً لا للقصيدة ولا للناقد الذى يقدم هذا الدليل .

بل يصبح الثناء حقًا للناقد عندما يمنح القصيدة ما يظهر محاسنها ، وعندما يظهِر أنها تمتلك من الخصائص والميزات ما يجعلها تزهو به على سائر ضروب القول اللفظى. وفى سياق النقد "الجديد" الذى لم نزل نعمل فى ظل الكثير من فرضياته ، تشمل هذه الخصائص الوحدة العضوية والتعقيد والكونية ، وإن ما يمنح الناقد الحق فى تطوير تفسير جديد (أو هكذا يزعم) هو الإخفاق المعلوم الذى يمنى به أسلافه النقاد فى الاحتفال بوجوده فى قصيدة . وإن الكشف عن ذلك سوف يظهر فى ظل

(*) المصدر المؤول المنشطر هو المصدر المؤول الذى تفصل جُزْئَيْه كلمةُ ما ، مثل : to carefully read (انظر : معجم علم اللغة النظرى للدكتور محمد على الخولى : مكتبة لبنان ، ص ٢٢٦) .

قيدين اثنين : لا يكفي أن يكون ما يقوله الناقد عن العمل الفنى مرتبطًا بما قيل عن هذا العمل من قبل (حتى لو كانت العلاقة عكسية) وإنما يجب أن يظهر العمل الفنى نتيجة لهذا القول أكثر امتلاكًا للخصائص التى تتميز بها الأعمال الأدبية الحقيقية ، سواء كانت الوحدة العضوية أو التعقيد أو عدم القابلية ، لإعادة الصياغة أو الثراء المجازى أو الإبهام أو اللاحسم. باختصار ، لا يجب أن يزعم التفسير الجديد أنه يقول الحقيقة عن العمل الفنى فحسب (معارضًا بذلك كذب الأسلاف أو الحقيقة الجزئية التى وجدها فيما قالوه) وإنما يجب أن يزعم أنه جاء ليرفع من شأن العمل فى نظر قارئه. (العبارة المألوفة هى : "يعزز قدرتنا على تذوق العمل") . والحق أن هذه المزاعم متلازمة فى النهاية طالما ظلت الحقيقة المفترضة هى كل ما من شأنه أن ينفذ إلى جوهر قيمته الأدبية .

وهذا الافتراض بالإضافة إلى افتراضات أخرى ، يظهر بجلاء فى الفقرة الافتتاحية من التصدير الذى صدر به «ستيفن بوث» Steven Booth كتابه : مقال فى سونيتات «شكسبير» . إذ يقول :

إن تاريخ النقد يفتح الباب أمام إمكانات كثيرة جدًا للكتابة عن سونيتات شكسبير ، ولكنى أحذر قارئ المستقبل مما يمكن أن تفعله هذه الكتابات وما يمكن ألا تفعله ، وما أرفضه كثيرًا ، فأنا لم أسع لحل أى من الألغاز التى تمتلئ بها السونيتات . لم أحاول أن أعرف سر المستر و. هـ . أو سر السيدة الكئيبة . لم أطل النظر فى المناسبات التى حدت بشكسبير لكتابة سونيتات بعينها. لم أسع للبحث عن تاريخ كتابتها ، ولم أقدم ترتيبًا جديدًا لها ولم أدافع عن ترتيبها القديم . كل ما أسعى إليه هنا هو الكشف عن العوامل التى جعلت السونيتات تشغل هذا المقام الرفيع عند الكثرة الكاثرة من نقاد الأدب وقارئيه .

هذه الفقرة القصيرة تصلح دليلاً على كل ما قلته تقريبًا فى الصفحات السابقة. فبوث يحدد فى البداية موقفه عن وعى كامل إزاء تقابل خلافى مع المواقف التى يريد أن يستبعدها. فهو يخبرنا أنه لن يفعل ما كان سابقوه يفعلون ؛ إنه سيفعل شيئًا مختلفًا ، ومعه حق ، فلو لم يكن ما سيفعله جديدًا ومختلفًا فليس ثمة مسوغ لفعله

أصـلاً . وهو يقـول إن السـبب فى أنه سيفـعل مـا يفـعل هو أن مـا فـعله سـابقـوه كـان مُضَـلِّلاً للقـراء أو خـارج الموضـوع . والموضـوع هو تـحديد مـصـدر قـيـمـة السـونيتـات ("العوامل التى جعلت السونيتات تشغل ذلك المقام الرفيع عند الكثرة الكاثرة من النقاد والقراء") وكان رأيه (لم يصرح به ولكننا نفهمه ضمناً) هو أن أولئك الذين جاءوا قبله كانوا يضيعون جهودهم سعياً وراء أهداف غير مطلوبة ، مثل هوية التسلسل التاريخى للسونيتـات ، وإمكانية استـعادة الظروف السيراتية التى صـاحبت تأليفـها ، وتحديد الترتيب الزمنى الموثوق به فى كتابتها . إنه لن يفعل شيئاً من ذلك ، ولكنه سوف يبحث فى النقطة المهمـة ومن ثم يصل إلى وصـف للسـونيـتات يرد لهـا مـا تسـتحق من الثناء والاعتبار .

وهكذا نرى أن بـوث يتمـكن فى بضـعـة عبـارات من أن يزعم لـتفـسـيره كـل ما يضـمن قبولـه ضـمن مواضـعات النقد الأدبى : فهو يحدد موضع النقص فيما سبقه من تفسيرات ويقدم علاجه لهذا النقص : وسوف يـأخذ الغلاج شكل الخروج بوصف مرض للعمل ؛ وسوف تكون نتيجة هذا الوصف هى أن أوراق اعتماد العمل – ما يجعل لـه تلك القيمة السرمدية – سوف يتم قبولها والرضوخ لمشروعيتها على نحو أكثر قوة كما أشار بوث فى الفقرة الختامية من كتابه السابق إلى "الإنجاز الرائع" الذى أنجزه شكسبير فى السـونيتات. وبإعلانه شرعية هذا الإنجاز الشكسبيرى الرائع ، يعلن بوث ضـمناً شـرعية اعتمـاده ناقداً أدبيًّا ، بوصفه ناقداً استطاع أن يزعم ويبرهن على أنه عضو مؤهل لدخول المؤسسة الأدبية .

الأمر المثير للاهتمـام فى نقد ستيفن بوث (رغم أنه ليس غريبًا) هو أنه يزعم أنه قد حرر نفسه والسونيتات من المؤسـسة الأدبية ومشـاريعها النقـدية. يقـول "لا أقصد فى هذا الكتـاب إلى تفسير السونيتات التى أتناولها بالنقد ، أقصد فقط إلى وصفـها ، وليس تفسيرها وشرحها" . والمفارقة هنا تكمن فى أن بوث حتى فى عزمه على الخروج عن اللعبة ، يعتمد على أحد خطواتها المعروفة للجميع . لـهذه الخطوة صيغ متعددة ، وبوث يستفيد هنا من صيغتين من هذه الصيغ :

١ - صيغة "خارجية - داخلية" وهى التى يرفض فيها الناقد ما توصل إليه سابقوه بزعم أنها غير كافية من الناحية الأدبية (" ولكن هذا لا شأن له بخصائصها كقصيدة") .

٢ - "صيغة العودة للنص" وهذه تكون عندما يضرب النقاد صفحًا عن التاريخ النقدى للعمل بوصفه نفاية لا طائل من ورائه ، بوصفه قشرة خارجية تعمل على حجب العمل ("الخطر الماثل هو أن يستبدل النقد بالقصيدة ") والصيغة الثانية هى الأقوى للحركة ؛ لأنها تستثمر الافتراض الذى يقول ، وهو افتراض لم يزل أساسًا لإحساس المهنة بانشطتها ، إن وظيفة النقد الأدبى هى أن تترك الفرصة للعمل أن يتحدث عن نفسه. نرى - إذن - أنها خطوة متواضعة للغاية ، رغم أننا نتفهم مسوغاتها فى كثير من الأحيان ؛ فليستعرض هؤلاء الإخوة براعتهم ، أما أنا فسوف أكون خادمًا للنص ليس غير ولا أرغب إلا فى كشفه أمام قرائه(الذين هم قرائى بعد ذلك) حتى يتسنى لهم فهمه حق الفهم .

أهم إشارة - هنا - هى التنصل من التفسير من أجل تقديم النص ولا شىء غير النص ؛ ولكنها - فى واقع الأمر - إشارةٌ إلى أن جملة من المبادئ التفسيرية تحل محل جملة أخرى من المبادئ تزعم لنفسها فضيلة أنها ليست تفسيرًا بالكلية. بيد أن هذا الزعم لا أساس له من الصحة وهو مستحيل طالما أنه لكى " نقدم النص ولا غير" يضطر المرء على الأقل إلى أن يصفه على حد قول «بوث» ("اقصد هنا أن أصف السونيتات") والوصف يمكن أن يحدث فى سياق فهم اشتراطى لما هو موجود ويراد وصفه ، وهو فهم ينتج موضوع مقصده. وهكذا عندما يرفض «بوث» افتراضات أولئك الذين سعوا إلى حل ألغاز السونيتات من أجل "افتراض أن مصدر متعتنا بهذه السونيتات يجب أن يكون خبرتنا بقراءتها سطرًا بعد سطر" ، فإنه لا يتجنب التفسير ولكنه يقدم تغييرًا فى الشروط التى من خلالها يحدث التفسير . وهو يقترح أن مركز الاهتمام ، والوصف ، ينتقل من القصيدة بوصفها شيئًا مكانيًا يحتوى على معان إلى القصيدة بوصفها خبرة زمانية فى غضونها تنتج المعانى فى كل لحظة قبل اختفائها

تحت إلحاح معان أخرى تنسخ بدورها ، أو تصطدم بمعان أخرى تتناقض معها، أو تقيد حركتها ، أو تدفعها إلى حظيرة النسيان التام . إن الحقائق التى تشير إليها تحليلات «بوث» التالية لن ينظر إليها على أنها كذلك البتة إلا إذا وافق قارئ ما على ذلك التغيير ، أى يوافق على قبول اشتراط بوث التعديلى الخاص بموضع قيمة ودلالة القصيدة. فالوصف الذى يريد بوث أن يحله محل التفسير ما هو إلا بنية تصورية تفسيرية مثل التفسيرات التى يرفضها بالقدر نفسه .

وإذا ابتغينا الدقة نقول إن حركة "العودة للنص "back-to-text ، وهى لا يمكن أن تكون غير ذلك ، ليست حركة يمكن أن يؤديها المرء ؛ لأن النص الذى يعود إليه المرء سوف يكون النص الذى استدعاه تفسير آخر وهذا التفسير الآخر سوف يحكم حركة إنتاجه . على أن ذلك لا يعنى أن حركة "العودة للنص" حركة غير فعالة ، فواقع أنها ليست شيئًا يستطيع المرء أن يفعله لا يقلل من فاعلية زعم فعلها. إن إعلان المرء أنه عائد إلى النص ، بوصف هذا الإعلان حيلة بلاغية ، يكون فعالاً طالما كان افتراض أن النقد شىء ثانوى بالنسبة للنص ولا يجب أن يطغى عليه ، لم يجد من يتحداه. والحق أن «بوث» لم يتحده ، بل اعتمد عليه واستحضره ، حتى وهو يعتمد على افتراضات أخرى كثيرة ويستحضرها ، كان يمكن لشخص آخر أن يختلف معها ، فافتراض أن ما يميز اللغة الأدبية عن العادية هو مناعتها ضد إعادة الصياغة : الافتراض بأن القصيدة لا ينبغى أن تعنى بل تكون . الافتراض بأنه كلما أمعن العمل فى التعقيد ، وكلما زادت القضايا التى يوقعها بين توتر وتوازن ، كان أجود . ولن يكون من غير العدل البتة أن نسمى هذه الفرضيات "محافظة" أو مقاومة للتغيير ، وأن نبين أن «بوث» ، بالتمسك بها ، إنما يضعف مصداقيته الأساسية . ولكن سيكون أيضًا غير ذى صلة بالموضوع أن نقول إن بوث لا يستطيع أن يكون متطرفًا وهو ليس كذلك بالفعل . وليس هذا فى استطاعة أى شخص آخر . إن التحدى الذى يتحدى به بعض مواضعات الدراسات الأدبية (مواضعة القصيدة بوصفها عملاً فنيًا ، ومواضعة النص كونه معبرًا) لن يُفهم على أنه تحد ما لم تزلزل المواضعات الأخرى فى مكانها، وظلت ، فى الوقت الراهن على الأقل ، نهائية ولم يتطرق إليها الشك. التحدى الكامل مستحيل ؛ لأنه يفتقر للشروط التى يتم من خلالها ؛ أى لكى تتبنى التحدى الكامل عليك

أن تفعل ذلك حسب شروط لا تخضع للمؤسسة ، أما إذا أردت تحدِّيًا كاملاً ، والحال هكذا ، فلن يكون عملك مفهومًا ؛ لأن حقائق المؤسسة الأدبية - النصوص والمؤلفون والفترات والأنواع الأدبية - لا تتاح إلا في نطاق المؤسسة الأدبية. باختصار، إن الثمن الذى يقتضيه الفهم (وهو ثمن يدفعه بوث هنا) هو التورط فى صميم بنية الافتراضات والأهداف التى يرغب المرء فى أن يتحرر منها .

وهكذا نرى أنه لا توجد الحركات التى هى ليست حركات داخلة فى اللعبة، بما فى ذلك الحركة التى يزعم المرء أنه لا يلعبها . وفى الحقيقة أنه لمنطق غريب على المؤسسة الأدبية أن يصبح أحد الطرق المعيارية لممارسة النقد الأدبى هو أن تعلن أنك تستبعده . وذلك لأننا ، ونحن فى قلب المؤسسة أيضًا ، نحب أن ننكر أن أنشطته لا طائل من ورائها . فقد تعلم الناقد أن يعد نفسه الناقل الأمين لأحسن ما فكر فيه الآخرون وقالوه ، وأصبح خوفه الأكبر هو أن يقف متهمًا بأنه استبدل بمعانيه الذاتية المعانى التى يناط به حراستها ؛ وخوفه الأكبر أن يُضْبَطَ متلبسًا بتهمة التفسير. ونستحضر هنا مشهد المعلقين الذين ، كما فعل بوث ، تبنوا موقفًا عدائيًا من التفسير، وراحوا يعلنون أنهم لن يفسروا أبدًا بيد أنهم سيفعلون شيئًا آخر بدلاً من ذلك (سوف يصفون) . ما كنت أقوله هو أنه مهما كان ما يفعلونه ، سوف يكون تفسيرًا أيضًا ولكن فى ثوب آخر وذلك لأن التفسير ، أحبوا ذلك أم كرهوه ، ليس هو اللعبة الوحيدة فى منتديات الثقافة وأروقتها .

الفصل السادس عشر

الإثبات فى مقابل الإقناع :

نموذجان للنشاط النقدى

بتأكيدى ، كما فعلت فى ختام محاضرتى السابقة ، أن التفسير هو اللعبة الوحيدة التى يمارسها النقاد والدارسون فى المنتديات الثقافية وحلقات الدرس ، قد يكون تراءى للبعض أننى أؤكد فحسب مخاوف أولئك الذين يدللون على ضرورة وجود المعانى الواضحة : إذ فى وسع المرء أن يقول إذا كان التفسير هو اللعبة الوحيدة حقًا على الساحة الآن ، فليس ثمة ما يقيد أنشطته ولا سبيل إلى الحيلولة دون ممارساته غير المسئولة أو حتى الإقرار بها . ولكن هذا إذا كنت أنظر إلى التفسير على أنه شىء يقع خارج الدائرة التى يفترض أنه يمثل تهديدًا لها ، بينما كنت أدلل على الدوام أن التفسير هو من مكونات هذه الدائرة - من مكونات ما يعد حقيقة ، نصًا ، دليلاً ، حجة معقولة - ومن ثم يحدد قيوده وحدوده الذاتية. إن الخطأ يقع حين نظن أن التفسير نشاط يحتاج إلى من يكبح جماحه ، فى حين أن التفسير فى الواقع هو بنية من القيود . المجال الذى يغطيه التفسير يجىء كاملاً بمجموعته الداخلية من القواعد والقوانين ، بالإضافة إلى قائمة خاصة به من الأنشطة المحرمة. أى أنه لكى تعرف ، فى نطاق جملة من الفروض التفسيرية ، أن ما تستطيع أن تفعله هو، بحكم الواقع ، أن تعرف ما لا تستطيع أن تفعله ؛ وهذا حق ، لا تستطيع أن تعرف الأولى قبل أن تعرف الثانية ؛ إنهما يأتيان معًا فى صندوق تمييزى ، يعانق كل منهما الآخر على الدوام. فبينما يوجد السلوك غير المسئول بالتأكيد ؛ (لأن المرء يمكن أن يتعرف عليه دائمًا) ، فإن هذا السلوك يمكن أن يوجد ليس بوصفه تهديدًا للنظام ولكن بوصفه

عنصراً أساسياً من عناصره ، ويتحدد السلوك المسئول بقدر ما يتم تعريفه على أنه سلوك مسئول .

ولهذا السبب نقول إن الخوف من التفسير الفوضوى أو المغرق فى النسبية لن يتحقق ؛ إذ حين نرى أن تفسيراً غريبًا يريد أن يشق طريقه إلى المركز فإنه لن يأخذ مكانه إلا فى تعديل جديد تصبح وَفْقَه تفسيرات أخرى غريبة وشاذة. أى أن الغرابة ليست خصلة كائنة فى التفسيرات التى حكمنا عليها بأنها مفتقرة للدقة بالنسبة لنص قائم بذاته إنما هى خصلة كائنة فى نظام تفسيرى يتأسس فى حدوده النص ويعاد تأسيسه باستمرار. فالتفسير ليس مقولة مجردة ولكنه مقولة علائقية ؛ فالتفسير الغريب هو الذى يوجد فى علاقة تحديدية متبادلة مع التفسيرات الطبيعية (إنك تعرفه بما ليس غريبًا ، وتعرف ما ليس غريبًا به) . ولأن الشرط الذى يحدد ما هو غريب وما ليس كذلك هو مسألة خلافية (إن النظام كله عبارة عن آلية للتفاوض الدائم بشأن ما نقره وما لا نقره) فهناك دائمًا احتمالية ، ويقين فى الحقيقة ، أن شكل الشرط يمكن أن يتغير . على أن ما لا يدخل فى دائرة الاحتمال هو وجود تفسير غريب ولا شىء غيره (بمعنى "أى شىء ينفع" كما يقولون) لأن المقولة لا يكون لها معنى إلا بفضل نقيضها الآخر الذى ليس أقل تبعية لها. ويبدو الاستنتاج منطويًا على تناقض ، بيد أنه تناقض ظاهرى : فليس هناك ما يسمى تفسيراً غريبًا إذا كان المرء يعنى بذلك تفسير مقطوع الصلة بالنص ؛ ومع ذلك يوجد هذا التفسير الغريب دائمًا إذا كان المرء يعنى به التفسير المكون للحدود التى يمكن فى إطارها أن ينشأ النص .

والاستنتاج الإضافى هو أن الغرابة لا تعادى النظام ولكنها عنصر أساس فيه وفى طريقة عمله. إن إنتاج وإدراك التفسيرات الغريبة ليس نشاطًا أقل مواضعاتية ودلالة على العلم من إنتاج وإدراك التفسيرات التى حكمنا عليها بالقبول . إنها فى الواقع الأنشطة نفسها التى تفعّلت من خلال المجموعة نفسها من الفرضيات الفاعلة بشأن ما يمكن أن يقوله المرء وما لا يمكن أن يقوله بوصفه عضواً معترفًا به ضمن جماعة ما. خلاصة القول أنَّه ليس أسهل أن نعطل اللعبة (بتشويهها) من أن ننصرف عنها (بالأداء المنفصل عنها) ، وللأسباب نفسها. إن المرء لا يستطيع أن يعطل اللعبة لأن أى تفسير يطرحه المرء ، مهما كان "سخيفًا" ، سيكون جزءًا لا يتجزأ من اللعبة

(وإلا لم يكن فى مقدور المرء أن ينظر إليه على أنه تفسير على الإطلاق) ، ولا يستطيع المرء أن ينصرف عن اللعبة ، لأن أى شىء يفعله (أى وصف يقدمه المرء لنص ما) لن يكون مقبولاً ولا ممكنًا إلا فى إطار الشروط التى أقرتها اللعبة .

لم تتوقف ممارسة النقد الأدبى عبر الزمن ؛ لأن أحدًا لا يستطيع أن يعطل اللعبة ولا أن ينصرف عنها . تحدث التغييرات ونتفهمها عبر قوانين اللعبة دائمًا وأبدًا ، أى عبر شروطها للأداء الناجح ، وللمزاعم التى يمكن إطلاقها ، وللإجراءات التى تمنحها الشرعية أو لا تمنحها ؛ وحتى عندما تتعرض بعض هذه الشروط للتحدى ، فإن شروطًا غيرها تحل محلها حتى يتم الإقرار بالتحدى ذاته . الاستمرارية فى ممارسة النقد الأدبى مضمونة رغمًا ولكن بسبب غياب النص الذى ينعزل عن التفسير. وفى الحقيقة، من المنظور الذى ما زلت أنظر من خلاله ، أقول إن الخوف من الانقطاع خوف لا يتسق مع الواقع. المفارقة هى أن الانقطاع لا يمثل خطرًا إلا داخل النموذج الذى أنشئ لكى يحاذر منه ؛ فالانصراف لا يكون إلا عن نص قائم بذاته. ولكن فى المنهج الذى أصفه فإن أى انتقال بعيدًا عن النص هو فى الوقت نفسه انتقال تجاه النص ، أى تجاه ظهوره كامتداد لأى تفسير يمكن أن يتصدر جميع التفسيرات .

وقد يقول معترض إن الاستمرارية التى بينتها إنما ندفع ثمنها من الاستمرارية ذاتها ، والثمن هو افتقار أكثر إلى الاتساق الدلالى المتصل بالأساس المنطقى للدخول فى النشاط من أصله؛ فإذا كانت التغييرات تفسر رجوعًا إلى أعراف النقد بدلاً من الرجوع إلى نموذج تقديم نص مستقل عل نحو أكثر دقة ، فإن التتابع فى التغييرات يكون بلا هدف معلوم ، ولا يوجد سبب يجعلنا ندافع عن تفسير دون آخر، إلا من أجل المناسبات التى أتاحتها المواضعات . ومن هذا المنطلق يصبح النقد نشاطًا ذرائعيًا إلى حد بعيد لا يتابع فيه المرء وجهة نظر إلا لأنه يرى أنه قد يكسب بها وجهات نظر غيرها أو لأن أحدًا لم يعرض لها إلى ذلك الحين ولم يتبنها . بناءً على هذا الرأى نجد أن الطرق المتتالية فى التفسير وفى غياب أى هدف خارج مؤسساتى مثل التفسير التصاعدى للنص ، عديمة الجدوى رغم أنها متصلة وليست عشوائية .

وليست هذه النظرية ومثيلاتها مثيرة للقلق فحسب ، ولكنها تبدو كذلك مفارقة للبدهى تأسيسًا على الإحساس الأصيل الذى يتملكنا ، كنقاد وقراء على السواء ، بالتقدم نحو فهم أوضح لموضوعنا. إن جوناثان كولر عبر عما فى نفوسنا جميعًا حين قال: "فى أحيان كثيرة يشعر المرء أن الطريق أمامه سهلة لفهم أكثر كمالاً للأدب" . وهو يزيد على ذلك فيقول "إن الوقت والجهد اللذين تضيعهما الأجيال المتعاقبة من الطلاب والمعلمين فى تعلم الأدب يفضى بنا إلى افتراض قوى بأن ثمة شيئًا ما يمكن تعلمه ، ولا يتردد المعلمون فى أن يحكموا بأن طلابهم فى طريقهم نحو مقدرة أدبية شاملة". ومن بين جميع الاعتراضات على إنكار وجود المعنى النهائى ، يعد هذا أقواها ؛ لأنه يستغل الخوف الذى يصفه كولر بأن : "مؤسسة تعليم الأدب برمتها لا تعدو كونها خدعة ضخمة تقتات على الثقة بالنفس". وبعبارة أخرى ، إذا كنا حقًا نؤمن بأن النص لا يتضمن ذلك المعنى المحدد ، فكيف يتسنى لنا أن نحكم على مقاربات طلابنا له؟ وأيضًا ، كيف يتسنى لنا أن نعلمهم شيئًا بعد ذلك كله؟ وهذا السؤال طرحه إى . دى . هيرش فى عام ١٩٦٧ - "على أى أساس يزعم [أستاذ الأدب] بعد ذلك أن قراءته للنص أكثر صحة من قراءة تلميذه؟" - أما الفطرة السليمة وكذلك الاحترام المهنى الذى يكنه الأستاذ لمهنته فيقولان : إن الأساس لابد أنه شيءٌ آخر غير تلك السلطة التى يمارسها الأستاذ فى قاعة الدرس .

القضية ليست أن نطلب من طلابنا أن يثقوا فى كل ما نفعل وما نقول ، ولكن القضية هى أن نثق فى أنفسنا أولا وقبل كل شىء. فكيف لناقد يؤمن بأن قوة تفسير ما ومقدرته على الإقناع تتأسس على ظروف مؤسساتية (بدلا من أى أساس معيارى للصحة)، وأن هذه الظروف معرضة للتغيير على الدوام ، كيف له أن يدافع بكل ثقة عن التفسيرالذى يؤمن به راهنًا ؟ والإجابة عن هذا السؤال هى أن الإيمان الرئيس أو الميتانقدى (الذى أريد أن أقنعك به فى هذه المحاضرات التي بين يديك الآن) لا ينال بأى حال من الأحوال من الاعتقاد أو جملة الاعتقادات (المتصلة بطبيعة الأدب والطريقة المناسبة فى التحقيق النقدى وأشكال البرهان الأدبى ، إلى آخره) التى تمهد الطريق أمام التفسير الذى يبدو لك (ولى أيضًا) واضحًا ولا مفر منه . وعلى ذلك يمكننى أن أقول لك ، على نحو ما ، إننى **أعرف** أن تفسيرى الراهن **للفردوس المفقود** ينبنى على

افتراضات لم أكن أؤمن بها دائمًا وقد أتخلى عنها في بحر العام المقبل أو الذى يليه ، ولكن تلك "المعرفة" لا تحول بيني وبين أن أعرف أن تفسيرى الراهن **للفردوس المفقود** هو التفسير الصحيح. وذلك لأن التحفظ الذى قد أقدم به قراءتى لا يعدو أن يكون أشبه بقول المرء " طبعًا قد أغير رأيى فى يوم من الأيام " ، ولكن حقيقة أن رأيى قد يصبح رأيًا آخر فى المستقبل ، مختلفًا عما هو عليه الآن ، لا تغير من واقع أننى لا أعتقد بغير ذلك الرأى الآن ؛ فالتعبير المعروف "على حد علمى" الذى قد يبدأ به أحدنا تأكيده على شىء ، لا يعنى أن من يقوله لا يعرف ما يعرف – قد يعرف شيئًا مختلفًا فى يوم ما ، وعندما يحدث ، فإن ذلك الشىء يصبح عندئذ "على حد علمه" أيضًا ، وسوف لا تقل ثقته به عن الثقة التى يعرف بها ما يعرفه اليوم. إن الوعى بأن المنظور الذى ننظر به إلى الأشياء منظور محدود لا يجعل الحقائق مذعنة لهذا المنظور لتبدو أقل خضوعًا للواقع ؛ وعندما يفسح ذلك المنظور الطريق أمام منظور أخر ، فإن جملة جديدة من الحقائق تحل محل الحقائق القديمة .

هذا وقد يظن المرء أن شخصًا تغير رأيه مرات عدة قد يصل إلى نقطة يبدأ فى الشك عندها فى قدرة عقله على إقامة الدليل ، يقول مثلاً "وهذا الرأى قد لا يكون صحيحًا ،" و "ما أراه اليوم قد لا أراه غدًا". ولكن الشك شىء لا يفعله المرء بعيدًا عن الفرضيات التى تفعِّل وعيه ؛ بالعكس فإن الشك، شأنه فى ذلك شأن أى نشاط ذهنى ، شىء يفعله المرء فى إطار جملة من الفرضيات التى لا يمكن أن تكون جميعها موضعًا للشك وفى وقت واحد. وبعبارة أخرى نقول إن المرء لا يشك من فراغ بل يجىء شكه بناءً على منظور ، وهذا المنظور نفسه مَعْفِيٌ من الشك حتى يحل محله منظور آخر يكون بدوره معفيًا من الشك بالقدر نفسه. تصور الشك المطلق لا يتعدى ضرورة كونه واقعًا فى ظروف بعينها ؛ لكى تشك فى كل شىء ، بما فى ذلك الأرض التى تقف عليها ، لابد أن تكون واقفًا فى مكان آخر ، وهذا المكان الآخر سيكون هو الأرض التى تقف عليها. ولا يتوقف هذا الارتداد اللانهائى إلا إذا كنت لا تقف على أرض تقلك أو أساس تنطلق منه ، وإلا إذا جردت عقلك من كل تحيز ومن كل افتراض مسبق وبدأت ، على النهج الديكارتى ، من الصفر . ولكن عندها لن يكون لديك ما تبدأ به بطبيعة الحال ، وأى شىء تبدأ به عندئذ ، حتى مقولة (" أنا أفكر إذن أنا موجود") سيكون

تحيزًا أو افتراضًا مسبقًا . وحتى نضع الموضوع فى لغة مختلفة بعض الاختلاف نقول : إن النزوع إلى الشك ممكن - فقط - إذا كان العقل يوجد بمعزل عن الأشياء التى تملؤه كما يملأ الأثاث البيت ، عن مقولات الفهم التى تُكَوِّنُهُ ؛ ولكن إذا كان العقل ، كما قلت ، قد تَكَوَّن من تلك المقولات، فليس ثمة إمكانية لخلق مسافة بينه وبينها تجعل منها طعمًا للشك . خلاصة القول أنَّ المرء لا يمكنه أن يكون شاكًا ، إذا جاز التعبير ، وإن المرء لا يمكنه أن يكون شاكًا للسبب نفسه الذى يجعله نسبويًا ؛ لأن المرء لا يمكنه أن يحقق الابتعاد عن معتقداته الخاصة وفرضياته مما ينتج عنه أن تبدو بالنسبة له أكثر بعدًا عن المصداقية من المعتقدات والفرضيات التى يؤمن بها الآخرون ، أو من المعتقدات والفرضيات التى كان هو نفسه يؤمن بها فى الماضى . ونخرج من ذلك بنتيجة تنطوى على تكرار بيد أنها حتمية: إن المرء يؤمن بما يؤمن به ، ويفعل ذلك دون تحفظ. والتحفظ المتأصل فى الموقف العام الذى كنت أقول به - وهو أن اعتقادات المرء ومن ثم فرضياته عرضة للتغير دائمًا - ليس له وجود حقيقى ؛ لأن التفسير الذى يبدو، إلا إذا حدث تغيير ما ، بدهيًا بالنسبة لى سوف يستمر كذلك بصرف النظر عن التغييرات التى حدثت وأستطيع أن أستدعيها للذهن .

وهذا لا يعنى أن المرء يكون دائمًا سجينًا فى منظوره الراهن ؛ لأنه يمكننا - دائمًا - أن نضمر معتقدات وآراء تختلف عما نعتنقه الآن ؛ بيد أن هذه هى الطريقة التى ننظر بها إلى تلك المعتقدات والآراء ، بوصفها معتقدات وآراء مختلفة عن معتقداتنا وآرائنا، ومن ثم بوصفها آراء ومعتقدات زائفة، أو خاطئة ، أو متحيزة ، أو بعيدة عن النضج ، أو سخيفة . ولهذا كانت الثورة على معتقدات المرء وآرائه تعد تقدمًا دائمًا ، رغم أنها تبدو ، فى الظاهر، مجرد تغيير . فإذا كان المرء يؤمن بما يعتقده ، فإنه يؤمن بأن ما يعتقده هو الصحيح ، والعكس ، يؤمن المرء بأن ما لا يؤمن به ليس صحيحًا ، حتى لو كان ذلك الشىء هو الذى آمن به منذ لحظة مضت. إننا لا نملك إلا أن نؤمن بأن وجهات نظرنا الراهنة أسلم من وجهات النظر التى كنا نراها فى الماضى أو يعلنها الآخرون . لا تبدو مواقفنا الراهنة فى موقع الأفضلية مع المواقف التى اتخذناها فى الماضى فحسب ، وإنما تبدو مواقفنا السابقة إزاءها فى الموقع الخاطئ دائمًا أو فى

الموقع الذى يعتوره النقص ، أو فى الموقع الذى لم نأته من وجهه الصحيح ، أو أن مفاهيمه قد انحرفت عن جادة الطريق . بمعنى آخر نقول إن فكرة التقدم هذه حتمية لابد منها ، على أن التقدم لا يوجد بمعنى الفهم الذى يزداد وضوحًا يومًا بعد يوم لشيء مستقل ، بل لأن الإحساس بأننا أحرزنا تقدمًا هو نتيجة حتمية للثبات فى إيماننا بهذه المعتقدات ، أو ، لنكن أكثر دقة ونقل للإصرار الذى تستحوذ به معتقداتنا علينا.

وهذا الإصرار لا يمنع الحنين إلى المعتقدات التى كنا نؤمن بها فى الماضى ؛ فإن التقدم الملازم للاعتقاد لا يكون كافيًا بهذا المعنى . كثيرًا ما نجد أنه من غير المناسب أن نعتقد فى الأشياء التى نعتقد بها فى الوقت الراهن ، بيد أننا نجد أيضًا أنه من المستحيل ألا نعتقد بهذه الأشياء . ويقدم لنا التاريخ القريب للسانيات الشكلية مثالاً مناسبًا على ذلك . فأيًا كان الحكم الذى يصدره التاريخ على "ثورة تشومسكى" فى النهاية ، فإنه لا يوجد أدنى شك فى تأثيراتها على ممارسى ذلك المنهج . فالوعد، الذى يقدمه النموذج التوليدى ، بأن السلوك اللسانى قد أمكن اختزاله ليصبح مجموعة من القواعد الشكلية المجردة ذات وظائف متكررة ومتأصلة قد وحد اللسانيات فى بحث قوى يحفز الهمة تجاه تلك القواعد . ولم يبد النجاح على مرمى حجر فحسب ، وإنما بدا تعميم النموذج (وكان يبدو أن هذا النموذج لا يقدم أكثر من صورة للعمليات الذهنية التى تجرى داخل العقل البشرى) شائعًا حتى ما لبث أن زكى نفسه عند سلسلة من المناهج المجاورة وغير المجاورة – الأنثروبولوجيا والفلسفة وعلم الاجتماع وعلم النفس ونظرية التربية والنقد الأدبى . وما لبثنا أن سمعنا من بين أصحاب تلك المناهج من يتحدث عن التحويلات والبنى العميقة والبنى السطحية والتمييز بين المقدرة والأداء ، إلى آخر هذه القائمة . وما لبثت اللسانيات ، التى كانت تشغل موقعًا فى العالم الفكرى لا يختلف عن الموقع الذى تشغله الكلاسيكيات أن وجدت نفسها فى القلب من المناقشات والجدل . ورغم ذلك وجدنا فى أواخر الستينيات عددًا من أفضل تلامذة «تشومسكى» ينجحون فى تحدى النموذج الذى كان الباحثون يعملون فى سياق فرضياته بالإحالة إلى المعطيات التى كان يمكن ألا تتلاءم مع تلك الفرضيات . وفى

مثال نموذجى نجده فى نظرية التحول المعرفى paradigm shift عند كون (*) ، نجد أن أنصار «تشومسكى» التقليديين الآن يجيبون (فى معرض دفاعهم عما أسموه "بالنظرية المعيارية" ، وهى تسمية ذات مغزى) بتجاهل المعطيات أو بإيداعها سلة مهملات "الأداء" ، أو بإعلان أنه يمكن استيعابها ضمن النموذج المعيارى بشرط عمل بعض التعديلات أو التحسينات النهائى . ورغم ذلك كان عبء المعطيات التى لم يتم استيعابها يتجاوز قدرة النموذج ، وينهار تقريبًا وينهار معه ذلك الإحساس بالنشاط والتفاؤل الذى كان يدفع المجال إلى فترة مجيدة بيد أنها قصيرة . وكان العاملون فى المجال (أو على الأقل كثير منهم) فى موقف لم يعودوا فيه قادرين على الإيمان بشىء كانوا يودون أن يؤمنوا به .

ويرى المرء ذلك بوضوح تام على سبيل المثال فى الفقرة الافتتاحية من تقرير باربارا بارتى Barbara Barty الذى أعدته فى عام ١٩٧١ عن الميتانظرية اللسانية ، تقول :

كان من السهل علينا أن نُدَرِّسَ لطلابنا مقررًا فى النحو فى عام ١٩٦٥ أو عام ١٩٦٦ عنه الآن . فى عام ١٩٦٥ كان لدينا نموذج تشومسكى فى الوجهات (**) وإذا لم يعر المرء اهتمامًا كبيرًا بالنقاط المقلقة مثل فرضية لاكوف وملاحظات بوستال حول الفوضى اللغوية ، كان يمكن لنا أن نقدم صورة واضحة وضوحًا معقولاً لنظم الجملة مع عنصر صوتى مائز نفهمه حق الفهم ونلحقه بطرف وعنصر دلالى آخر لم يظهر بعد

(*) أول من قدم هذا المصطلح هو توماس كون Thomas S. Kuhn فى كتابه : بناء الثورات العلمية The Structure of Scientific Revolutions (١٩٧٠ - الطبعة الأولى ١٩٦٢) وهو يعنى بالنموذج المعرفى النظرية التى تساعد على البحث ولكنها تضع قيودًا عليه ؛ لأنها تتطلب إدراج نتائج البحث فى إطارالنموذج . ومن ثم فإن مكتشف الأكسجين لم يدرك أنه اكتشفه ؛ لأنه لم يستطع أن يدرجه فى إطار نظرية الفلوجستين . والنقاد الذين عارضوا كون يستندون إلى أنه يبنى رفضه على التناقضات الداخلية فى لنموذج ، دون حساب للعوامل الخارجية التى تتحكم فى العلوم الإنسانية. " الدكتور محمد عنانى فى معجم المصطلحات الأدبية الحديثة ، ص ٦٨ . (المترجم)

(**) حالة الفعل من حيث البدء أو الاستمرار أو الانقطاع أو التمام . (انظر محمد على الخولى ، ص٢٣) . (المترجم)

ولكنه متخيل ونلحقه بالطرف الآخر. كان هناك الكثير من المشكلات التي تبحث عن حل ونعمل على حلها ، ولكن جدول التصريف (بالمعنى الذى كان يعنيه كون) كان يبدو واضحًا . ولكننا الآن في موقف لا نجد فيه نظرية يمكن أن نعمل من خلالها على أساس متين صالح للتقديم ويصمد للمنافسة أمام جميع المعطيات الهامة.

إزاء هذا الموقف وجدت البروفيسور بارتى نفسها لم تزل تدرس نموذج الوجهات ، ولكنها كانت تدرسه بوصفه "حلا أنيقًا" لبعض المشاكل التركيبية ؛ كانت تقضى جل وقتها ، كما قالت ، تبين لطلابها "المعطيات التى لا تبدو سهلة التناول داخل البناء بالكلية" (ص ٦٥٢) . وهذا لم يكن ما تريد أن تفعله ، ولكن ما اضطرت إلى أن تفعله. ثم إنها قالت : "أنا الآن متأكدة من أن نموذج كاتز وبوستال لن يجدى نفعًا أيضًا ، وأنا أقول ذلك وأنا أشعر بأسى" (ص ٦٧٥) . كان ذلك هو الواقع سواء شعرت بالأسى أو غيره . ولو كانت لم تزل تؤمن بنموذج الوجهات لما أهمها مقدار ملاءمته - كان يجب أن يكون ملائمًا لتدريسها ، أو لأبحاثها ، أو لإيمانها بمستقبل المنهج نفسه - فهى لا تستطيع أن تؤمن إلا بما تؤمن به . أى إنها لم تكن تستطيع أن ترغب فى إيمان بنموذج الوجهات أكثر من أن تستطيع أن ترغب فى عدم الإيمان بالمناقشات التى أقنعتها بأنه لم يكن صالحًا للعمل . (الرغبة ، مثل الشك ، من أفعال العقل ، وهى مثل الشك ، لا تعمل خارج المعتقدات التى هى أثاث العقل) .

والموقف المشابه فى الدراسات الأدبية يمكن أن نراه عند الناقد أو أستاذ الأدب الذى يشعر بأنه مضطر إلى (ضد رغبته ، إذ لم يكن ضد إرادته) التخلى عن تفسير ؛ لأنه لم يعد يبدو واضحًا من تلقاء نفسه كما كان فى الماضى. وأنا شخصيًا أقف إزاء موقف كهذا بالنسبة لقصيدة «إدموند سبنسر» **Edmond Spenser** **تقويم الرعاة** . **Shepheardes Calender** فمنذ ما يزيد على خمسة عشر عامًا كنت أدرس القصيدة بوصفها نظرة فاحصة فى مواقف الرعاة وأحوالهم ، بوصفها سياقًا مهّد الطريق أمام قصيدة "ليسيداس " **Lycidas** لملتون ؛ ولكننى بدأت أقتنع مؤخرًا بفكرة مغايرة تمامًا فيما يتصل بالشعر الرعوى ، فكرة أقل جدية (بمعنى الوقار) وأكثر جنوحًا إلى روح الدعابة والمرح. وكانت النتيجة أنى عندما أنظر إلى القصيدة الآن ، لم أعد أرى ما كنت أراه فى الماضى وتبدو الأشياء التى لم أرها قبل الآن واضحة

ولا تقبل الجدل . أضف إلى ذلك أن إحساسى بنشيد من أناشيدها الرعوية أكثر من غيره قد تغير بالكلية حتى لقد حرمت نفسى الآن من المقطوعات التى كنت أختارها وكنت أزين بها دروسى . وبدلاً من ذلك رحت أقضى أغلب وقتى فى التحدث عن الأناشيد التى لم أكن أعرها اهتمامًا يذكر فى السابق ، وأنزلت إلى الميدان قضايا وتساؤلات تبدو أشبه بالاعتراضات على نحو مثبط من ذاتى السابقة .

فى الواقع نحن معرضون جميعًا لمثل هذه الخبرات ، والنتيجة واحدة مع كل ذلك : لا يعتقد المرء فيما يعتقده فحسب ولكنه يدرس ما يؤمن به حتى لو كان الأسهل والأكثر أمانًا وإرضاء له أن يدرس شيئًا آخر . فليس منا من يخبر طلابه بأنه لن يدرس لهم التفسير الذى يؤمن به ؛ لأنه يعتقد أن التفسير الذى اعتاد أن يؤمن به فى الماضى أفضل . فإذا كان يعتقد أن تفسيره السابق أفضل فإنه لم يزل فى الواقع يؤمن به ، لأنك عندما تؤمن بتفسير ما تعتقد أيضًا أنه أفضل . وطالما كنت تؤمن بشىء ما يكون لديك ما تدرسه وسوف تدرسه بالقدر نفسه من الثقة والحماس الذى يلازم الاعتقاد فى العادة ، حتى لو كنت تعرف ، كما أعرف الآن ، أن الاعتقاد الذى منحك ما تدرسه ، ومنحك إياه بقوة وثبات ، يمكن أن يتغير . وفى كثير من الأحيان أجد من يسألنى : "إذا كان ما تقول صحيحًا ، فما الفائدة إذن فى تدريس ، أو الدفاع عن أى شىء؟ والذى يسأل هذا السؤال لا يفهم قصدى من أصله ، فأنا لا أقصد عدم وجود منظور ينطلق المرء من خلاله بثقة ولكنى أقصد أن المرء إنما ينطلق دائمًا من منظور لأن المرء ينطلق دائمًا من بنية من المعتقدات . إن حقيقة أن أى معيار للحقيقة لا يوجد بمعزل عن مجموعة من المعتقدات لا يعنى أننا لا نستطيع البتة أن نعرف ما هو الحق على وجه اليقين ولكننا نعرف الحق دائمًا على وجه اليقين (لأننا نكون دائمًا رهنًا لمعتقد أو أكثر) ، حتى على الرغم من أن ما نعرفه على وجه اليقين قد يتغير إذا تغيرت أو عندما تتغير معتقداتنا . وحتى تتغير معتقداتنا نظل نجادل من منظورها وندافع عن منظورها ، ونخبر طلابنا وقراء نا ما نراه على وجه اليقين ونحاول أن نغير مفاهيمهم بناءً على ذلك ، وسوف يرون – أيضًا – ما نراه ولو لبعض الوقت .

خلاصة القول هى أننا نسعى إلى أن نقنع الآخرين بمعتقداتنا ؛ لأنهم عندما يؤمنون بما نؤمن فإنهم سوف يرون ، نتيجة لهذا الإيمان ، ما نراه ، وسوف تكون

الحقائق التى نشير إليها ، لكى نعضد تفسيراتنا واضحة لهم مثلما هى واضحة لنا. وهذا هو فى الواقع كل ما يقصد إليه النشاط النقدى ، النشاط النقدى هو هذا السعى من جانب فريق إلى أن يدفع فريقًا آخر إلى تغيير آرائه حتى يكو ن البرهان الذى خرج به الفريق الأول مقبولاً ومعترفًا به عند الفريق الآخر . أما فى أنموذج النشاط النقدى المعروف (فى عقيدة أنصار النقد الجديد وممارسيه) يتخذ الإجراء وجهة عكسية تمامًا: يأتون بالدليل المقطوع الصلة بأى معتقد محدد ليحكم بين الاعتقادات المتنازعة ، أو ، كما نسميها فى الدراسات الأدبية ، التفسيرات المتنازعة. وهذا النموذج مشتق من تشابه جزئى بينه وبين إجراءات المنطق والبحث العلمى ، وهو فى الأساس نموذج إثبات يتم فيه إثبات صحة التفسيرات أو زيفها عن طريق الحقائق التى يتم تعيينها على نحو مستقل . من ناحية أخرى أقول إن النموذج الذى أدافع عنه نموذج إقناع لا تتاح فيه الحقائق التى يذكرها المرء إلا لأن ثمة تفسيرًا قد افترضناه (على الأقل فى حدوده العامة والواضحة) . فى النموذج الأول يكون النشاط النقدى محكومًا بموضوعات مستقلة وقائمة بذاتها وأسبابه بالنسبة له كافية أو غير كافية ، وفى النموذج الثانى يصبح النشاط النقدى مكوِّنًا لموضوعه . الذات فى النموذج الأول يجب أن تتحرر من جميع تحيزاتها وفرضياتها السابقة حتى يتسنى لها أن تعاين نصًا لا يمت لها بصلة وبالوضوح المطلوب ، وفى النموذج الثانى لا يوجد إلا الإدراك القائم على التحيز والمنظور وتصبح القضية هى تحديد المنظور الذى سيتَكَوَّن منه النص من بين عدد من المنظورات المتاحة. فى النموذج الأول يكون التغيير تصاعديًا (على الأقل ذهنيًا) ، حركة تجاه تفسير أكثر دقة لكيان ثابت ومستقر؛ وفى النموذج الثانى لا يحدث التغيير إلا عندما يحل منظور محل منظور آخر ويجلب معه كيانات لم تكن متاحة من قبل .

من الواضح أن المخاطر أكبر فى نموذج الإقناع منها فى نموذج الإثبات ، بما أنهما لا يشتملان على أقل من الشروط التى تمارس اللعبة فى ظلها ، فى جميع تحركاتها (الوصف و التقييم والتأييد إلى آخره). ولذا لم يصف جوناثان كولر الحقيقة كلها عندما يقول " إن إمكانية إقناع شخص ما بأن يرى أن تفسيرًا معينًا جيد يفترض أن نقاط انطلاقهما واحدة ووجهات نظرهما حول القراءة واحدة" (ص ٢٨) . وكولر على حق حين يصر على أن نظريات الصحة والمقبولية محددة مؤسساتيًا ، وأن

معرفة تلك النقاط المشتركة للانطلاق" متطلب أساسى لما يسميه "المقدرة الأدبية" .
ولكنه على خطأ عندما يلمح (كما يفعل هنا وفى مواضع أخرى) إلى أن المقدرة الأدبية هى جملة من القواعد أو العمليات الثابتة التى يجب على النقاد أن يذعنوا لها حتى يتم الاعتراف بأنهم من اللاعبين فى اللعبة . إن نموذج كولر فى النشاط النقدى قد يصلح للتطبيق بالنسبة لغالبية الفعاليات النقدية ؛ فأغلب المقالات التى نقرؤها ونكتبها تتجاوز قليلاً توسيع أو تثبيت الافتراضات القائمة بالفعل . ولكن النشاط الذى ترحب به المؤسسة بالفعل (حتى لو قابل رفضًا) هو النشاط الذى يعمل على التجديد الجذرى .
لا تذهب المكافآت الكبيرة فى مهنتنا هذه إلا إلى الذين يتحدون الفرضيات القديمة التى تخضع لها الممارسات العادية ، لا للتخلص من مقولة العادى بقدر إعادة تعريفه وصياغة تموضعاته . وفعل التحدى وإعادة التعريف يمكن أن يَتِمًّا على أى عدد من المستويات : فقد يسعى المرء إلى إسقاط تفسير عمل بعينه ، أو إعادة كاملة لتوصيف المعيار الذى يقوم عليه عمل مؤلف كبير ، أو الدفاع عن إعادة كاملة لترتيب أوضاع الأنواع الأدبية ، أو طرح نظرية الأنواع الأدبية ذاتها للتساؤل ، أو حتى يقترح تعريفًا جديداً للأدب نفسه ووصفًا جديداً لوظيفته فى هذا العالم . فى وسع المرء أن يبدأ على أى من هذه المستويات ، كما يقول كولر: « بنقاط مشتركة من الانطلاق وأفكار مشتركة بشأن كيفية القراءة » ، ولكن هدف الأداء سوف يكون إعادة لتعديل هذه الأفكار والنظريات ذاتها والتأسيس لنقاط جديدة ننطلق منها. ولهذه الأسباب جميعًا كانت المخاطر فى نموذج الإقناع ، كما قلت ، كبيرة للغاية. فى نموذج الإثبات لا تتعدى مهمتنا وصف الموضوعات التى توجد بمعزل عن أنشطتنا ؛ قد نخفق وقد نوفق فى ذلك، ولكن مهما كان ما نفعله فسوف تحتفظ موضوعات اهتمامنا بعزلتها الوجودية ، وسوف تكون ما كانت عليه قبل أن نقاربها . والعكس فى نموذج الإقناع تصبح أنشطتنا مكونة لتلك الموضوعات ، للشروط التى نصفها بها ، وللمعايير التى يمكن أن نقيمها بها . والحق أن مسئوليات الناقد فى ظل هذا النموذج مسئوليات كبيرة ؛ إذ بدلاً من أن يصبح مجرد لاعب فى اللعبة ، يصبح من صناع قوانينها ومن لهم الحق فى إلغاء هذه القوانين كذلك .

على أن ذلك لا يعنى أنه (أنت أو أنا) نتحرك دون قوانين دائمًا أو نصوص أو معايير أو "نقاط انطلاق مشتركة وأفكار مشتركة بشأن كيف نقرأ" . لقد كانت خطتى فى هذه المحاضرات أن أثبت أننا نخسر القليل عندما نقر بأن الإقناع ، وليس الإثبات ، هو الذى نمارسه فى الواقع . لدينا الآن كل شىء وهو ما كان لدينا فى الماضى - النصوص والمقاييس والمبادئ ومعايير للتحكم والتواريخ النقدية وما إلى ذلك. نستطيع أن نقنع الآخرين بأنهم على خطأ ، ونستطيع أن نجادل بأن تفسيرًا أفضل من تفسير آخر ، ونستطيع أن نورد الدليل تعضيدًا للتفسيرات التى نفضلها على تفسيرات أخرى؛ وهذه كلها إنما نؤديها فى إطار افتراضات مؤسساتية وهو ما يجعلها موضوعات صالحة للنقاش والخلاف . وهذا بدوره يعنى أننا ، على الرغم من امتلاكنا ، كل هذه الأشياء التى كنا نمتلكها فى الماضى (النصوص والمقاييس والقواعد ومعايير الحكم) ، لم نكن نمتلكها دائمًا بالشكل نفسه . وهذا من شأنه أن يكون مكسبًا أكثر منه خسرانًا ؛ لأنه يقدم لنا تفسيرًا منهجيًا للتغيير ويتيح لنا أن نفسر لأنفسنا وللآخرين كيف أننا لم نفهم سونيتة لـ «شكسبير» بعد أربعمائة عام وهى القصيدة القصيرة ذات الأربعة عشر بيتًا .

ويتيح لنا ذلك أيضًا أن نفهم طبيعة تاريخ النقد الأدبى ، وهو الذى يندرج ضمن النموذج القديم بعده مجرد سجل لأعمال النقاد الشائنة - مثل سدنى ودريدن وبوب وكوليردج وآرنولد - وهم الذين لم يفهموا الأدب حق فهمه ولم يفهموا القيم الأدبية كما نفهمها. وفى وسعنا الآن أن ننظر إلى هذه الأعمال ليس بوصفها محاولات غير موفقة للاقتراب من محاولاتنا وإنما هى امتدادات لثقافة أدبية لم تكن فرضياتها أقل فى المرتبة من فرضياتنا بل كانت فرضياتها تختلف عن فرضياتنا لا أكثر ولا أقل. أى إذا ما تخلينا عن الأفكار الجوهرية (essentialist ideas (*) التى تكون عصب النموذج

(*) Essentialism هى المذهب الجوهرى ، الجوهرية : الاعتقاد بأن هناك صفات جوهرية فى كل ما يدرس ، وأن السياق ليست له أهمية كبيرة . وكثيرًا ما يقول أصحاب المذهب إن هذه الصفات الجوهرية واضحة وضوح البرهيات مثل كاميرون التى تبالغ فى تأكيد ذلك (١٩٨٥ - ص ١٨٧٠) ونقيض المذهب هو النسبية . (الدكتور محمد عنانى . قاموس المصطلحات الأدبية ، ص ٢٧) المترجم

الإثبـاتـى - فكرة أن الأدب مـثل حـجـر المونوليث ، وأن هناك مـجـمـوعـة واحـدة من الإجراءات نستعملها فى اكتشاف صفاته وتقييم خصائصه - أقول إذا مـا تخلينا عن هذه الأفكار نصبح أحراراً فى النظر إلى الأشكال المختلفة التى اتخذتها المؤسسة الأدبية ونميط اللثام عن الاستراتيجيات التى أنتجت قوانينها وجعلتها متاحة أمام الأفهام. ولكن ربما كان المكسب الحقيقى الذى نجنيه من وراء النموذج الإقناعى هو ذلك الإحساس القوى بأهمية أنشطتنا . (عند بعضـهم ، حيث الهدف النقدى هو محو الذات ، يفهم ذلك على أنه من أكبر الأخطار) . لم يعد الناقد خادماً مطيعاً للنصوص التى تتـألق دائماً بمعزل عن أى شىء قد يفعله ؛ إن مـا يفعله الناقد ، فى إطار الحدود المندسة فى المؤسسة الأدبية ، هو الذى يزيح الحجاب عن النصوص ويخرجها للوجود ويجعلها متاحة أمام التحليل والتذوق . ليست ممارسة النقد الأدبى شيئاً يجب على المرء أن يعتذر عنه ؛ إنه نشاط لـه أهمية بالغة ليس - فقط - لصيانة الموضوعات التى يسعى لتحليلها وإنما لعملية إنتاج هذه الموضوعات أيضاً .

يبـقى الآن سـؤالان يعنيـان كـلاهـمـا بمـا يمكن أن يطـلق عليـه دعـاة مـا بعـد البنيوية" وضعية خطابى الخاص" . كنت أقول : إن جميع المناقشات تمت فى سياق افتراضـات وافتراضـات مسبقة هى نفسها أهداف للاعتراض والتغيير. حسناً ، أليست هذه مناقشة أيضاً ، وهى من ثم مناقشة ليست أكثر رسوخاً من المناقشة التى تريد أن تستبعدها ؟ والإجابة فى الواقع بـ "بلى" ؛ ولكن الإجابة أيضاً بـ "ثم ماذا؟" وحسب الموقف الذى أتبناه هنا ، ليس منا من يستطيع أن يزعم الأفضلية لوجهة النظر التى يؤمن بها ، ومن ثم كل شخص من حقـه أن يمارس فن الإقناع. وهذا مـا كنت أفعله طوال هذه المقالات، الإقناع هو الفن الذى سعيت لممارستـه هنا. لم أعرض موقفى وكفى ، ولكنى رحت أدافع عنه بطريقة تصلح أن تكون مثالاً (وليس بالضرورة مثالاً ناجحاً) أمام الذين يريدون أن يعرفوا النقطة التى ينبغى أن ينطلق منها الباحث حين يعمل من خلال نموذج إقناع. وأول مـا يجب على الباحث أن يفعله هو ألا يظهر أنه يعظ الذين حادوا عن جادة الطريق. وهذا يعنى أنه أياً كانت وجهة النظر التى تريد أن تثبتـهـا، سوف يكون عليك أن تثبتـهـا إزاء اعتراضـات متوقعة . إن الناس على الإجمـال لا يقبلون مـا تقول إذا أحسوا أنه ينطوى على نتـائج مَشْئُومَـة أو عـواقب

ممجوجة . وحسب ما كنت أدعو له تشمل هذه النتائج غياب المقاييس التى يحدد بها المرء الخطأ ، واستحالة تفضيل تفسير على آخر ، والعجز عن بيان الآليات التى نقبل من خلالها التفسير أو نرفضه ، أو العجز عن تفسير مصدر الإحساس بأننا نحرز تقدمًا ، إلى آخر هذه النتائج . كانت خطتى هى أن أصف هذه المخاوف واحدة واحدة ، وأن أزيلها من الطريق بتبيان أن النتائج المدمرة لا تجىء من الموقف الذى أنتصر له وأن المرء لا يستطيع إلا من خلال ذلك الموقف أن يجد تفسيرًا للظواهر التى يسعى خصومى إلى حمايتها. خلاصة القول أننى سعيت إلى أن أقنعك بأن تؤمن بما أومن به لأنك تعرف أن ذلك يدخل فى نطاق اهتماماتك كما تفهمها . (إن آليات الإقناع ، مثل أى شىء آخر ، محددة سياقيًا ؛ ما يكون مقنعًا فى أية مناقشة يعتمد على ما يتفق عليه المشاركون مقدمًا ؛ يجب أن يكون هناك افتراض مشترك وضرورى ومفهوم ، إذ إذا لم يكن هناك هذا الافتراض فلن يصل أى من الطرفين إلى نقطة يمكن الإقرارُ بها من قبل الطرف الآخر على أنها مناسبة) .

وبطبيعة الحال هناك احتمال وارد دائمًا بأن الأمور من الممكن أن تكون على النقيض من ذلك تمامًا ؛ أى أنَّكَ تستطيع أن تقنعنى بأن كل شىء أريد أن أدافع عنه يعتمد على موقف يختلف عن الموقف الذى أومن به ، وإذا فعلت ذلك ، سيكون موقفك عندئذٍ هو موقفى وسوف أومن بما تؤمن به أنت ؛ ولكن حتى يحدث ذلك سأظل أدافع عن موقفى بكل الجرأة التى تلازم الاعتقاد فى العادة رغم أننى أعرف أنه فى ظِل شروط معينة وفى وقت ما فى المستقبل قد أومن بشىء آخر . بعبارة أخرى أقول إن حقيقة أننى عرضة للتحدى نفسه الذى جابهت به سابقىَّ لا تمثل ضعفًا فى موقفى وإما تمثل صياغة جدية له . لا يكون لفكرة الموقف الذى يمتنع عن التحدى معنى إلا إذا آمنت بإمكان وجود موقف متحرر من الافتراضات ؛ وهذا بالضبط ما لا أؤمن به بالكلية ومن ثم فإن حقيقة أن افتراضاتى عرضة للرفض لا يدحض حجتى بل يؤكدها ؛ لأنها امتداد له .

والسؤال الأخير يتصل بالنتائج العملية للمناقشة. ولأنها مناقشة أدبية فى المقام الأول فإنها تطرح تساؤلاً حول المعانى التى تتضمنها فيما يتصل بممارسة النقد الأدبى. والإجابة عن ذلك التساؤل هى أنها لا تحمل أية معان أيًّا كانت . أى أنى

لم أكن أسدى إليك نصحًا بشأن الطرق التى يجب أن تمارس بها النقد الأدبى والطرق التى يجب أن تضرب صفحًا عنها. وسبب ذلك أن الموقف الذى كنت أدافع عنه ليس الموقف الذى يمكن أن تقتات عليه (أو يقتات عليه أى شخص آخر) طوال حياتك. كانت أطروحتى تتمثل فى أن ما يبدو لك واضحًا ولا مفر منه هو كذلك - فقط - فى سياق بنية مؤسساتية ومواضعاتية ، وذلك يعنى أنك لا تستطيع أن تعمل خارج إطار بنية كهذه حتى لو أصبحت مقتنعًا بما تقدمه هذه الأطروحة . فحالما تتخلى عن استنتاجاتك النظرية التى تتصل بافتراضاتك ، فإنك سوف تعود إليها مرة أخرى وسف تعود إليها دونما أية تحفظات مهما كانت هذه التحفظات ؛ حتى عندما تتحدث عن «ملتون» أو و «ردزورث» أو «ييتس» ، فإنك سوف تفعل ذلك من منطلق افتراضات تؤمن بها بشأن هؤلاء الكتاب . الخوف الماثل من نتائج هذا الموقف - هو أنك قد لا تكون قادراً على ممارسة النقد التطبيقى - يعتمد على احتمالية عدم إيمانك بأى شىء البتة بشأنهم ، ولكن من المستحيل أن تفكر فى هؤلاء الكتاب ، مجرد التفكير ، بمعزل عن معتقد واحد أو أكثر ، وطالما كنت قادراً على التفكير فى هؤلاء الكتاب ، فلا خطر فى أن تكون بلا شىء تقوله أو دون الثقة التى تقوله بها . ولهذا السبب قلت إن هذا الموقف ليس هو الموقف الذى تعيش به طوال حياتك ؛ لأنه لكى تعيش به طوال حياتك فإن ذلك يعنى أنك مضطر إلى أن تظل تحلل المعتقدات إلى الأبد ، دون أن تلتزم بأى منها ، وليس هذا الموقف الذى يمكن أن يشغل أيًّا منا . إنه موقف نعيش جميعًا خارجه ، بينما مجموعة من المعتقدات التى تفسح الطريق أمام مجموعة أخرى ، جالبة معها سلسلة لا تنتهى من الأنشطة العملية نكون دائمًا قادرين على تأديتها .

أستطيع أن أتخيل من يقول الآن إذا لم تكن لمناقشتك أية نتيجة فى الطريقة التى أقرأ بها وأدرس الشعر بها فلم أهتم بها من الأساس؟ وماذا تعنى بالنسبة لى ؟ وثمة إجابتان عن هذا السؤال . أولا أن نبين أن السؤال نفسه يفترض أنه لكى يصبح شىء ما شغلى الشاغل ، يجب أن يؤثر مباشرة على خبرتى اليومية بالشعر ؛ وأن الافتراض بدوره يتصل بتحيز معين مضاد للنظرية ينبنى داخل الأيديولوجية المتصلة **بالنقد الجديد** . بعبارة أخرى ، إن حقيقة أن فرضية ما ليست لها نتائج بالنسبة للناقد التطبيقى تنطوى على ضرر من وجهة النظر الضيقة فحسب ، وأن وجهة النظر

الضيقة هذه هى التى كنت أتحداها. والإجابة الثانية عن السؤال إجابة مؤسساتية . كما ينبغى أن تكون . فتطوير هذا الموقف شىء يشغل الناس ؛ لأن القضايا التى يشغلها ذلك التطوير قضايا مركزية بالنسبة لاهتمامات المؤسسة . وضعية النص ، مصدر السلطة التفسيرية ، العلاقة بين الموضوعية والذاتية ، حدود التفسير – هذه موضوعات نوقشت غير مرة ؛ إنها موضوعات أساسية ، ومن يستطيع إثارتها يصبح مرشحًا لأكبر مكافآت المهنة . إن أحد الأدلة التى لا تقبل شكًا وتقوم دعمًا لهذا الإصرار هى حقيقة أننى كنت أتحدث إليك طوال أسبوع كامل ، وأنك كنت تصغى إلىّ ؛ ومن أجل ذلك ، ومن أجل الكثير أيضًا ، فإنى أشكرك .

تبدو هذه الجملة الأخيرة جملة ختامية ، ولكن قبل أن ينفض اجتماعنا يجب أن أتذكّر أن أخبرك بنهاية القصة التى بدأت بها هذه السلسلة من المحاضرات. تذكروا أن زميلى استطاع فى النهاية أن يعرف أن تلميذته كانت واحدة من ضحاياى ، وأن يسمع سؤالها : (هل يوجد نص فى هذا الفصل ؟) على أنه بحث عن معتقده النظرى ، ومن ثم على أنه بحث فى طبيعة المقاييس والممارسات المقبولة التى يمكن أن تكون قيد التنفيذ فى قاعة درسه . لقد أجلت عن عمد إثبات إجابته الأخيرة ؛ لأنى لو كنت قلتها مبكرًا لفهمتم منها أنى أدافع عن المعنى المحدد بوصفه شيئًا متاحًا بمعزل عن الظروف الاجتماعية والمؤسساتية. ولكن – إذن – مقتنعًا بعض الشىء ، سوف تكونون قادرين الآن على أن تسمعوا الإجابة بوصفها شاهدًا على قدرة الظروف الاجتماعية والمؤسساتية على تثبيت معايير السلوك ليس على الرغم من ولكن بسبب ، غياب المعايير الفوقية . قال زميلى : نعم ، يوجد نص فى هذا الفصل؛ وأكثر من ذلك ، له معان كثيرة ، و سوف أخبرك بها .

مسرد المصطلحات

الواردة فى الكتاب

Affective Stylistics	الأسلوبية العاطفية
Affective Fallacy	الوهم العاطفى
Affective Linguistics	اللسانيات العاطفية
Aesthetic	جمالى
Aesthetic Distance	الابتعاد الجمالى
At-home Reader	القارئ المواطن / القارئ الخبير
Atomism	الفلسفة الذرية
Anti-narrative	اللاسردى
Antithesis	الطباق
Arbitrary	تعسفى/ متعسف
Binary Oppositions	متقابلات ثنائية
Castes	طوائف اجتماعية
Category	فصيلة
Category-Scale Grammar	نحو التدرج والفصيلة
Congruency	اتساق
Concrete	ملموس
Conceptual	مفاهيمى
Consonants	سواكن
Context	سياق

Conventional	عـرفى
Conventions	أعراف / مواضـعات
Concrete Poetry	الشعر المجسد
Conjoined Sentence	جملة منضـمة
Descriptive Appar	جهاز وصفى
Determination	تحديد
Decorum	ذوق / ليـاقـة
Discourse	خطـاب
Essentialism	الفلسفة الجوهرية
Fantastic	العجائبى / أدب الخرافة
Felicity Conditions	شروط الملاءمة
Formalism	الشكليـة
Formalists	الشكليـون
Frequency	التـواتر
Functional grammar	النحو الوظيفى
Functional linguistics	اللسانيات الوظيفية
Generalit	التعميم
Generative Grammar	النحو التوليدى
Literary Genres	الأنواع الأدبية
Grammatical category	فصيلة نحوية
Horizon of Expectation	أفق التوقعات
Illocutionary Acts	الأفعال الإنشائية
Intentional Fallacy	الوهم الوقصـدى
Informed Reader	القارئ الخبير
Informant	الراوى / المخبر
Implied Reader	القارئ الضـمنى
Institutional	مؤسساتى

Intuition	الحدس
Indeterminacy	اللاحسم
Indirect Speech Acts	أفعال كلام غير مباشرة
Interpretation	تفسير / تأويل
Interpretive communities	الجماعات المفسرة
Juxtaposition	التجاور
Lexical	معجمى
Linguistic function	الوظيفة النحوية
Literary Competence	الذائقة الأدبية
Linguistic Competence	الذائقة اللغوية
Message-minus	خالى من رسالة
Message-plus	حامل رسالة
Metalanguage	اللغة الشارحة / ما بعد اللغة
Macrocontext	السياق العيانى
Microcontext	السياق المجهرى
New Reader	القراء الجدد (التفكيكيون)
Naturalization	التطبيع
Operational Criterion	المعيار الإجرائى
Opposition	تقابلات
Practical Criticism	النقد التطبيقى
Performative Acts	أفعال أدائية
Pragmatics	التداولية / البراجماتية
Paradigmatic axis	المحور الأفقى
Paradigmatic relation	العلاقة الترابطية
Paradigms	نماذج

Paradigm shift	التحـول المعرفى
Parataxis	الإرداف
Perception	الإدراك
Perlocutionary Act	الفـعل الغـائى
Phonology	علم الأصـوات
Phonomonolgy	الظاهراتية / فلسفة الظواهر
Pluralism	التـعـددية
Preparatory Conditions	الشـروط التمـهيدية
Prague school	مـدرسـة براغ
Reading Experience	خبـرة القراءة
Reduction	الاخـتـزال
Reference	الإحـالة
Referential	إحـالى
Self-consuming artifact	عمل فنى يستـهلك نفسه
Self-contained	مكتف ذاتيًـا
Significance	دلالة
Sincerity Conditions	شروط الصدق
Solipsism	الأنانة / الأناوحدية
Speech Act theory	نظرية فـعل الكلام
Structure	بنية
Stylistic Devices	الأدوات الأسلوبية
Stylistic features	الملامح الأسلوبية
Standard Language	اللغة.إلمعيارية
Standard Story	القصة القياسية
Syntactic Personality Paradigm	نموذج إعراب الشخصية
Syntagmatic axis	المحـور الرأسى

Split Infinitive	المصـــدر المنشق
Syntagmatic Relation	العلاقة التتابعية
Spactial	فـراغى / مكانيى
Story Relative	تابع القـصـة
Superconventional	فـوق عـرفى
Super Reader	القـارئ السـوبر
Syntactic categories	الفصـائل التركيبية
Syntactical relations	العلاقة التركيبية
Transformational Apparatus	الجهاز التحويلى
Transcendentalism	التعالية
Transitions	انتـقـالات
Transformational Grammar	النحو التحويلى
Transformational level	المستوى التحويلى
Typological	تايبولوجى
Typology	التـايبولوجـيا
Variants	مـتـغيـرات
Vowel	صـائت

المؤلف فى سطور :

ستانلى فش

- من مواليد مدينة برو فيدنس رود أيلاند عام ١٩٣٨ .

- تلقى تعليمه فى فلاديلفيا ، وفى عام ١٩٨٦ أصبح أستاذًا فى القانون ورئيس قسم اللغة الإنجليزية فى جامعة ديوك ، حيث استطاع أن يستقطب عددًا من أساتذة النقد الأدبى والمولعين بالنظرية .

- يرجع إليه الفضل فى تأسيس نقد استجابة القارئ منذ أن قرر فى كتابه المعنون : " فاجأته الخطيئة : القارئ فى الفردوس المفقود " أن القراءة ظاهرة زمنية وأن المعنى فى النصوص يكمن فى خبرتنا بها .

المترجم فى سطور

أحمد عبد الله الشيمى

- من مواليد سوهاج عام ١٩٥٧ .

- حصل على الليسانس والماجستير من جامعة أسيوط .

- حصل على الدكتوراه فى الأدب الإنجليزى من جامعة القاهرة وجامعة رايس الأمريكية عام ١٩٩٦ بمرتبة الشرف الأولى .

- عمل مدرسًا للأدب الإنجليزى بكلية الآداب - جامعة القاهرة - فرع بنى سويف .

- يعمل حاليًا أستاذًا مساعدًا للأدب الإنجليزى بكلية اللغات والترجمة بالمملكة العربية السعودية .

- له كتابان مترجمان : « مختارات من القصة الأمريكية المعاصرة (تصدير الأستاذ الدكتور ماهر شفيق فريد) ويقظة امرأة (رواية) لكيت شوبان) .

- له تحت الطبع كتابان مترجمان : " أحسن القصص الأمريكية القصيرة فى القرن العشرين " ، " واللغة والثقافة " .

- له أبحاث منشورة بالإنجليزية فى مجلات محكمة .

المراجع فى سطور :

محمد أحمد بريرى

- يدرس الأدب العربى القديم والحديث بالجامعة الأمريكية وجامعة القاهرة – فرع بنى سويف .
- يكتب فى مجالات الأدب ، وله دراسات منشورة فى الأدب العربى ونقده فى دوريات مختلفة .
- له كتاب منشور عن الشعر العربى القديم يتناول فيه شعر هذيل من منطلق أسلوبى .
- قام بمراجعة عدد من الكتب فى النقد الأدبى .

المشروع القومى للترجمة

المشـروع القومـى للترجمـة مشـروع تنميـة ثقافيـة بالدرجـة الأولى ، ينطلق من الإيجابيات التى حققتها مشروعات الترجمة التى سبقته فى مصر والعالم العربى ويسعى إلى الإضافة بما يفتح الأفق على وعود المستقبل، معتمداً المبادئ التالية :

١- الخروج من أسر المركزية الأوروبية وهيمنة اللغتين الإنجليزية والفرنسية .

٢- التوازن بين المعارف الإنسانية فى المجالات العلمية والفنية والفكرية والإبداعية .

٣- الانحياز إلى كل ما يؤسس لأفكار التقدم وحضور العلم وإشاعة العقلانية والتشجيع على التجريب .

٤- ترجمة الأصول المعرفية التى أصبحت أقرب إلى الإطار المرجعى فى الثقافة الإنسانية المعاصرة، جنباً إلى جنب المنجزات الجديدة التى تضع القارئ فى القلب من حركة الإبداع والفكر العالميين .

٥- العمل على إعداد جيل جديد من المترجمين المتخصصين عن طريق ورش العمل بالتنسيق مع لجنة الترجمة بالمجلس الأعلى للثقافة .

٦- الاستعانة بكل الخبرات العربية وتنسيق الجهود مع المؤسسات المعنية بالترجمة .

المشروع القومى للترجمة

١- اللغة العليا	جون كوين	أحمد درويش
٢- الوثنية والإسلام (ط١)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣- التراث المسروق	جورج جيمس	شوقى جلال
٤- كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتنيكوفا	أحمد الحضرى
٥- ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	محمد علاء الدين منصور
٦- اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إفيتش	سعد مصلوح ووفاء كامل فايد
٧- العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولدمان	يوسف الأنطكى
٨- مشعلو الحرائق	ماكس فريش	مصطفى ماهر
٩- التغيرات البيئية	أندرو. س. جودى	محمود محمد عاشور
١٠- خطاب الحكاية	چيرار چينيت	محمد معتصم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلى
١١- مختارات شعرية	فيسوافا شيمبوريسكا	هناء عبد الفتاح
١٢- طريق الحرير	ديفيد براونيستون وأيرين فرانك	أحمد محمود
١٣- ديانة الساميين	روبرتسن سميث	عبد الوهاب علوب
١٤- التحليل النفسى للأدب	جان بيلمان نويل	حسن المودن
١٥- الحركات الفنية منذ ١٩٤٥	إدوارد لوسى سميث	أشرف رفيق عفيفى
١٦- أثينة السوداء (جـ١)	مارتن برنال	بإشراف: أحمد عتمان
١٧- مختارات شعرية	فيليب لاركين	محمد مصطفى بدوى
١٨- الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	طلعت شاهين
١٩- الأعمال الشعرية الكاملة	چورچ سفيريس	نعيم عطية
٢٠- قصة العلم	ج. ج. كراوثر	يمنى طريف الخولى و بدوى عبد الفتاح
٢١- خوخة وألف خوخة وقصص أخرى	صمد بهرنجى	ماجدة العنانى
٢٢- مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	سيد أحمد على الناصرى
٢٣- تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	سعيد توفيق
٢٤- ظلال المستقبل	باتريك بارندر	بكر عباس
٢٥- مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦- دين مصر العام	محمد حسين هيكل	أحمد محمد حسين هيكل
٢٧- التنوع البشرى الخلاق	مجموعة من المؤلفين	بإشراف: جابر عصفور
٢٨- رسالة فى التسامح	جون لوك	منى أبو سنة
٢٩- الموت والوجود	جيمس ب. كارس	بدر الديب
٣٠- الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مادهو بانيكار	أحمد فؤاد بلبع
٣١- مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	عبد الستار الحلوجى وعبد الوهاب علوب
٣٢- الانقراض	ديفيد روب	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣- التاريخ الاقتصادى لأفريقيا الغربية	أ. ج. هوبكنز	أحمد فؤاد بلبع
٣٤- الرواية العربية	روجر آلن	حصة إبراهيم المنيف
٣٥- الأسطورة والحداثة	پول ب . ديكسون	خليل كلفت
٣٦- نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	حياة جاسم محمد

٣٧-	واحة سيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	جمال عبد الرحيم
٣٨-	نقد الحداثة	آلن تورين	أنور مغيث
٣٩-	الحسد والإغريق	بيتر والكوت	منيرة كروان
٤٠-	قصائد حب	آن سكستون	محمد عيد إبراهيم
٤١-	ما بعد المركزية الأوروبية	بيتر جران	عاطف أحمد وإبراهيم فتحى ومحمود ماجد
٤٢-	عالم ماك	بنجامين باربر	أحمد محمود
٤٣-	اللهب المزدوج	أوكتافيو باث	المهدى أخريف
٤٤-	بعد عدة أصياف	ألدوس هكسلى	مارلين تادرس
٤٥-	التراث المغدور	روبرت دينا وجون فاين	أحمد محمود
٤٦-	عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	محمود السيد على
٤٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ١)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨-	حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ماهر جويجاتى
٤٩-	الإسلام فى البلقان	هـ . ت . نوريس	عبد الوهاب علوب
٥٠-	ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	محمد برادة وعثمانى الميلود ويوسف الأنطكى
٥١-	مسار الرواية الإسبانو أمريكية	داريو بيانويبا وخ. م. بينياليستى	محمد أبو العطا
٥٢-	العلاج النفسى التدعيمى	ب. نوفاليس وس . روجسيفيتز وروجر بيل	لطفى فطيم وعادل دمرداش
٥٣-	الدراما والتعليم	أ . ف . ألنجتون	مرسى سعد الدين
٥٤-	المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	محسن مصيلحى
٥٥-	ما وراء العلم	چون بولكنجهوم	علي يوسف علي
٥٦-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ١)	فديريكو غرسية لوركا	محمود على مكى
٥٧-	الأعمال الشعرية الكاملة (جـ٢)	فديريكو غرسية لوركا	محمود السيد و ماهر البطوطى
٥٨-	مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	محمد أبو العطا
٥٩-	المحبرة (مسرحية)	كارلوس مونييث	السيد السيد سهيم
٦٠-	التصميم والشكل	جوهانز إيتين	صبرى محمد عبد الغنى
٦١-	موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	بإشراف : محمد الجوهرى
٦٢-	لذّة النّص	رولان بارت	محمد خير البقاعى
٦٣-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤-	برتراند راسل (سيرة حياة)	آلان وود	رمسيس عوض
٦٥-	فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	رمسيس عوض
٦٦-	خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	عبد اللطيف عبد الحليم
٦٧-	مختارات شعرية	فرناندو بيسوا	المهدى أخريف
٦٨-	نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	أشرف الصباغ
٦٩-	العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠-	ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخينيو تشانج رودريجث	عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١-	السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	حسين محمود
٧٢-	السياسى العجوز	ت . س . إليوت	فؤاد مجلى
٧٣-	نقد استجابة القارئ	چين ب . تومبكنز	حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤-	صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	حسن بيومى

٧٥-	فن التراجم والسير الذاتية	أندريه موروا	أحمد درويش
٧٦-	جاك لاكان وإغواء التحليل النفسى	مجموعة من المؤلفين	عبد المقصود عبد الكريم
٧٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٢)	رينيه ويليك	مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨-	العولمة : النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	أحمد محمود ونورا أمين
٧٩-	شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠-	بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	مكارم الغمرى
٨١-	الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	محمد طارق الشرقاوى
٨٢-	مسرح ميجيل	ميجيل دى أونامونو	محمود السيد على
٨٣-	مختارات شعرية	غوتفريد بن	خالد المعالى
٨٤-	موسوعة الأدب والنقد (جـ١)	مجموعة من المؤلفين	عبد الحميد شيحة
٨٥-	منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاى	عبد الرازق بركات
٨٦-	طول الليل (رواية)	جمال مير صادقى	أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧-	نون والقلم (رواية)	جلال آل أحمد	ماجدة العنانى
٨٨-	الابتلاء بالتغرب	جلال آل أحمد	إبراهيم الدسوقى شتا
٨٩-	الطريق الثالث	أنتونى جيدنز	أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠-	وسم السيف وقصص أخرى	بورخيس وآخرون	محمد إبراهيم مبروك
٩١-	المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربرا لاسوتسكا - بشونباك	محمد هناء عبد الفتاح
٩٢-	أساليب ومضامين المسرح الإسبانوأمريكى المعاصر	كارلوس ميجيل	نادية جمال الدين
٩٣-	محدثات العولمة	مايك فيذرستون وسكوت لاش	عبد الوهاب علوب
٩٤-	مسرحيتا الحب الأول والصحبة	صمويل بيكيت	فوزية العشماوى
٩٥-	مختارات من المسرح الإسبانى	أنطونيو بويرو باييخو	سرى محمد عبد اللطيف
٩٦-	ثلاث زنبقات ووردة وقصص أخرى	نخبة	إدوار الخراط
٩٧-	هوية فرنسا (مج١)	فرنان برودل	بشير السباعى
٩٨-	الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٩٩-	تاريخ السينما العالمية (١٨٩٥-١٩٨٠)	ديفيد روبنسون	إبراهيم قنديل
١٠٠-	مساءلة العولمة	بول هيرست وجراهام تومبسون	إبراهيم فتحى
١٠١-	النص الروائى: تقنيات ومناهج	بيرنار فاليط	رشيد بنحدو
١٠٢-	السياسة والتسامح	عبد الكبير الخطيبى	عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٣-	قبر ابن عربى يليه آياء (شعر)	عبد الوهاب المؤدب	محمد بنيس
١٠٤-	أوبرا ماهوجنى (مسرحية)	برتولت بريشت	عبد الغفار مكاوى
١٠٥-	مدخل إلى النص الجامع	چيرارچينيت	عبد العزيز شبيل
١٠٦-	الأدب الأندلسى	ماريا خيسوس روبييرامتى	أشرف على دعدور
١٠٧-	صورة الفدائى فى الشعر الأمريكى اللاتينى المعاصر	نخبة من الشعراء	محمد عبد الله الجعيدى
١٠٨-	ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسى	مجموعة من المؤلفين	محمود على مكى
١٠٩-	حروب المياه	چون بولوك وعادل درويش	هاشم أحمد محمد
١١٠-	النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	منى قطان
١١١-	المرأة والجريمة	فرانسس هيدسون	ريهام حسين إبراهيم
١١٢-	الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	إكرام يوسف

١١٣-	راية التمرد	سادى پلانت	أحمد حسان
١١٤-	مسرحيتا حصاد كونجى وسكان المستنقع	وول شوينكا	نسيم مجلى
١١٥-	غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	سمية رمضان
١١٦-	امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا نلسون	نهاد أحمد سالم
١١٧-	المرأة والجنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	منى إبراهيم وهالة كمال
١١٨-	النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	لميس النقاش
١١٩-	النساء والأسرة وقوانين الطلاق فى التاريخ الإسلامى	أميرة الأزهرى سنبل	بإشراف: رءوف عباس
١٢٠-	الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	مجموعة من المترجمين
١٢١-	الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	محمد الجندى وإيزابيل كمال
١٢٢-	نظام العبودية القديم والنموذج المثالى للإنسان	جوزيف فوجت	منيرة كروان
١٢٣-	الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	أنينل ألكسندرو فنادولينا	أنور محمد إبراهيم
١٢٤-	الفجر الكاذب: أوهام الرأسمالية العالمية	چون جراى	أحمد فؤاد بلبع
١٢٥-	التحليل الموسيقى	سيدرك ثورپ ديڤى	سمحة الخولى
١٢٦-	فعل القراءة	ڤولڤانج إيسر	عبد الوهاب علوب
١٢٧-	إرهاب (مسرحية)	صفاء فتحى	بشير السباعى
١٢٨-	الأدب المقارن	سوزان باسنيت	أميرة حسن نويرة
١٢٩-	الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دولورس أسيس جاروته	محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠-	الشرق يصعد ثانية	أندريه جوندر فرانك	شوقى جلال
١٣١-	مصر القديمة: التاريخ الاجتماعى	مجموعة من المؤلفين	لويس بقطر
١٣٢-	ثقافة العولمة	مايك فيذرستون	عبد الوهاب علوب
١٣٣-	الخوف من المرايا (رواية)	طارق على	طلعت الشايب
١٣٤-	تشريح حضارة	بارى ج. كيمب	أحمد محمود
١٣٥-	المختار من نقد ت. س. إليوت	ت. س. إليوت	ماهر شفيق فريد
١٣٦-	فلاحو الباشا	كينيث كونو	سحر توفيق
١٣٧-	مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية على مصر	چوزيف مارى مواريه	كاميليا صبحى
١٣٨-	عالم التليفزيون بين الجمال والعنف	أندريه جلوكسمان	وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩-	پارسيڤال (مسرحية)	ريتشارد ڤاچنر	مصطفى ماهر
١٤٠-	حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	أمل الجبورى
١٤١-	اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	نعيم عطية
١٤٢-	الإسكندرية : تاريخ ودليل	أ. م. فورستر	حسن بيومى
١٤٣-	قضايا التنظير فى البحث الاجتماعى	ديرك لايدر	عدلى السمرى
١٤٤-	صاحبة اللوكاندة (مسرحية)	كارلو جولدونى	سلامة محمد سليمان
١٤٥-	موت أرتيميو كروث (رواية)	كارلوس فوينتس	أحمد حسان
١٤٦-	الورقة الحمراء (رواية)	ميجيل دى ليبس	على عبدالروف البمبى
١٤٧-	مسرحيتان	تانكريد دورست	عبدالغفار مكاوى
١٤٨-	القصة القصيرة: النظرية والتقنية	إنريكى أندرسون إمبرت	على إبراهيم منوفى
١٤٩-	النظرية الشعرية عند إليوت وأدونيس	عاطف فضول	أسامة إسبر
١٥٠-	التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	منيرة كروان

العنوان	المؤلف	المترجم
١٥١- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ١)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٢- عدالة الهنود وقصص أخرى	مجموعة من المؤلفين	محمد محمد الخطابى
١٥٣- غرام الفراعنة	فيولين فانويك	فاطمة عبدالله محمود
١٥٤- مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	خليل كلفت
١٥٥- الشعر الأمريكى المعاصر	نخبة من الشعراء	أحمد مرسى
١٥٦- المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال وآلان وأوديت فيرمو	مى التلمسانى
١٥٧- خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	عبدالعزيز بقوش
١٥٨- هوية فرنسا (مج ٢ ، جـ٢)	فرنان برودل	بشير السباعى
١٥٩- الأيديولوجية	ديفيد هوكس	إبراهيم فتحى
١٦٠- آلة الطبيعة	بول إيرليش	حسين بيومى
١٦١- مسرحيتان من المسرح الإسبانى	أليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	زيدان عبدالحليم زيدان
١٦٢- تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	صلاح عبدالعزيز محجوب
١٦٣- موسوعة علم الاجتماع (جـ ١)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
١٦٤- شامبوليون (حياة من نور)	چان لاكوتير	نبيل سعد
١٦٥- حكايات الثعلب (قصص أطفال)	أ. ن. أفاناسيفا	سهير المصادفة
١٦٦- العلاقات بين المتدينين والعلمانيين فى إسرائيل	يشعياهو ليفمان	محمد محمود أبوغدير
١٦٧- فى عالم طاغور	رابندرنات طاغور	شكرى محمد عياد
١٦٨- دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٦٩- إبداعات أدبية	مجموعة من المؤلفين	شكرى محمد عياد
١٧٠- الطريق (رواية)	ميجيل دليبيس	بسام ياسين رشيد
١٧١- وضع حد (رواية)	فرانك بيجو	هدى حسين
١٧٢- حجر الشمس (شعر)	نخبة	محمد محمد الخطابى
١٧٣- معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	إمام عبد الفتاح إمام
١٧٤- صناعة الثقافة السوداء	إيليس كاشمور	أحمد محمود
١٧٥- التليفزيون فى الحياة اليومية	لورينزو فيلشس	وجيه سمعان عبد المسيح
١٧٦- نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية	توم تيتنبرج	جلال البنا
١٧٧- أنطون تشيخوف	هنرى ترويا	حصة إبراهيم المنيف
١٧٨- مختارات من الشعر اليونانى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد حمدى إبراهيم
١٧٩- حكايات أيسوب (قصص أطفال)	أيسوب	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٠- قصة جاويد (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
١٨١- النقد الأدبى الأمريكى من الثلاثينيات إلى الثمانينيات	فنسنت ب. ليتش	محمد يحيى
١٨٢- العنف والنبوءة (شعر)	و.ب. ييتس	ياسين طه حافظ
١٨٣- چان كوكتو على شاشة السينما	رينيه جيلسون	فتحى العشرى
١٨٤- القاهرة: حالمة لا تنام	هانز إبندورفر	دسوقى سعيد
١٨٥- أسفار العهد القديم فى التاريخ	توماس تومسن	عبد الوهاب علوب
١٨٦- معجم مصطلحات هيجل	ميخائيل إنوود	إمام عبد الفتاح إمام
١٨٧- الأرضة (رواية)	بُزرج علوى	محمد علاء الدين منصور
١٨٨- موت الأدب	ألفين كرنان	بدر الديب

١٨٩- العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر بول دى مان سعيد الغانمى
١٩٠- محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس محسن سيد فرجانى
١٩١- الكلام رأسمال وقصص أخرى الحاج أبو بكر إمام وآخرون مصطفى حجازى السيد
١٩٢- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ١) زين العابدين المراغى محمود علاوى
١٩٣- عامل المنجم (رواية) بيتر أبراهامز محمد عبد الواحد محمد
١٩٤- مختارات من النقد الأنجلو-أمريكى الحديث مجموعة من النقاد ماهر شفيق فريد
١٩٥- شتاء ٨٤ (رواية) إسماعيل فصيح محمد علاء الدين منصور
١٩٦- المهلة الأخيرة (رواية) فالنتين راسبوتين أشرف الصباغ
١٩٧- سيرة الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى جلال السعيد الحفناوى
١٩٨- الاتصال الجماهيرى إدوين إمرى وآخرون إبراهيم سلامة إبراهيم
١٩٩- تاريخ يهود مصر فى الفترة العثمانية يعقوب لانداو جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد اللطيف حماد
٢٠٠- ضحايا التنمية: المقاومة والبدائل جيرمى سيبروك فخرى لبيب
٢٠١- الجانب الدينى للفلسفة جوزايا رويس أحمد الأنصارى
٢٠٢- تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٤) رينيه ويليك مجاهد عبد المنعم مجاهد
٢٠٣- الشعر والشاعرية ألطاف حسين حالى جلال السعيد الحفناوى
٢٠٤- تاريخ نقد العهد القديم زالمان شازار أحمد هويدى
٢٠٥- الجينات والشعوب واللغات لويجى لوقا كافاللى- سفورزا أحمد مستجير
٢٠٦- الهيولية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك على يوسف على
٢٠٧- ليل أفريقى (رواية) رامون خوتاسندير محمد أبو العطا
٢٠٨- شخصية العربى فى المسرح الإسرائيلى دان أوريان محمد أحمد صالح
٢٠٩- السرد والمسرح مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
٢١٠- مثنويات حكيم سنائى (شعر) سنائى الغزنوى يوسف عبد الفتاح فرج
٢١١- فرديناند دوسوسير جوناثان كلر محمود حمدى عبد الغنى
٢١٢- قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان مرزبان بن رستم بن شروين يوسف عبدالفتاح فرج
٢١٣- مصر منذ قدوم نابليون حتى رحيل عبدالناصر ريمون فلاور سيد أحمد على الناصرى
٢١٤- قواعد جديدة للمنهج فى علم الاجتماع أنتونى جيدنز محمد محيى الدين
٢١٥- سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٢) زين العابدين المراغى محمود علاوى
٢١٦- جوانب أخرى من حياتهم مجموعة من المؤلفين أشرف الصباغ
٢١٧- مسرحيتان طليعيتان صمويل بيكيت وهارولد بينتر نادية البنهاوى
٢١٨- لعبة الحجلة (رواية) خوليو كورتازار على إبراهيم منوفى
٢١٩- بقايا اليوم (رواية) كازو إيشجورو طلعت الشايب
٢٢٠- الهيولية فى الكون بارى باركر على يوسف على
٢٢١- شعرية كفافى جريجورى جوزدانيس رفعت سلام
٢٢٢- فرانز كافكا رونالد جراى نسيم مجلى
٢٢٣- العلم فى مجتمع حر باول فيرابند السيد محمد نفادى
٢٢٤- دمار يوغسلافيا برانكا ماجاس منى عبدالظاهر إبراهيم
٢٢٥- حكاية غريق (رواية) جابرييل جارثيا ماركيث السيد عبدالظاهر السيد
٢٢٦- أرض المساء وقصائد أخرى ديفيد هربت لورانس طاهر محمد على البربرى

الرقم	العنوان	المؤلف	المترجم
٢٢٧-	المسرح الإسبانى فى القرن السابع عشر	خوسيه ماريا ديث بوركى	السيد عبدالظاهر عبدالله
٢٢٨-	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن	جانيت وولف	مارى تيريز عبدالمسيح وخالد حسن
٢٢٩-	مأزق البطل الوحيد	نورمان كيجان	أمير إبراهيم العمرى
٢٣٠-	عن الذباب والفئران والبشر	فرانسواز جاكوب	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣١-	الدرافيل أو الجيل الجديد (مسرحية)	خايمى سالوم بيدال	جمال عبدالرحمن
٢٣٢-	ما بعد المعلومات	توم ستونير	مصطفى إبراهيم فهمى
٢٣٣-	فكرة الاضمحلال فى التاريخ الغربى	أرثر هيرمان	طلعت الشايب
٢٣٤-	الإسلام فى السودان	ج. سبنسر تريمنجهام	فؤاد محمد عكود
٢٣٥-	ديوان شمس تبريزى (جـ١)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٣٦-	الولاية	ميشيل شودكيفيتش	أحمد الطيب
٢٣٧-	مصر أرض الوادى	روبين فيدين	عنايات حسين طلعت
٢٣٨-	العولمة والتحرير	تقرير لمنظمة الأنكتاد	ياسر محمد جادالله وعربى مدبولى أحمد
٢٣٩-	العربى فى الأدب الإسرائيلى	جيلا رامراز - رايوخ	نادية سليمان حافظ وإيهاب صلاح فايق
٢٤٠-	الإسلام والغرب وإمكانية الحوار	كاى حافظ	صلاح محجوب إدريس
٢٤١-	فى انتظار البرابرة (رواية)	ج . م. كوتزى	ابتسام عبدالله
٢٤٢-	سبعة أنماط من الغموض	وليام إمبسون	صبرى محمد حسن
٢٤٣-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج١)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٢٤٤-	الغليان (رواية)	لاورا إسكيبيل	نادية جمال الدين محمد
٢٤٥-	نساء مقاتلات	إليزابيتا أديس وآخرون	توفيق على منصور
٢٤٦-	مختارات قصصية	جابرييل جارثيا ماركيث	على إبراهيم منوفى
٢٤٧-	الثقافة الجماهيرية والحداثة فى مصر	والتر أرمبرست	محمد طارق الشرقاوى
٢٤٨-	حقول عدن الخضراء (مسرحية)	أنطونيو جالا	عبداللطيف عبدالحليم
٢٤٩-	لغة التمزق (شعر)	دراجو شتامبوك	رفعت سلام
٢٥٠-	علم اجتماع العلوم	دومنيك فينك	ماجدة محسن أباظة
٢٥١-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٥٢-	رائدات الحركة النسوية المصرية	مارجو بدران	على بدران
٢٥٣-	تاريخ مصر الفاطمية	ل. أ. سيمينوفا	حسن بيومى
٢٥٤-	أقدم لك: الفلسفة	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٥-	أقدم لك: أفلاطون	ديف روبنسون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٦-	أقدم لك: ديكارت	ديف روبنسون وكريس جارات	إمام عبد الفتاح إمام
٢٥٧-	تاريخ الفلسفة الحديثة	وليم كلى رايت	محمود سيد أحمد
٢٥٨-	الغجر	سير أنجوس فريزر	عُبادة كُحيلة
٢٥٩-	مختارات من الشعر الأرمنى عبر العصور	نخبة	فاروجان كازانجيان
٢٦٠-	موسوعة علم الاجتماع (جـ٢)	جوردون مارشال	بإشراف: محمد الجوهرى
٢٦١-	رحلة فى فكر زكى نجيب محمود	زكى نجيب محمود	إمام عبد الفتاح إمام
٢٦٢-	مدينة المعجزات (رواية)	إدواردو مندوثا	محمد أبو العطا
٢٦٣-	الكشف عن حافة الزمن	چون جريبن	على يوسف على
٢٦٤-	إبداعات شعرية مترجمة	هوراس وشلى	لويس عوض

٢٦٥-	روايات مترجمة	أوسكار وايلد وصمويل جونسون	لويس عوض
٢٦٦-	مدير المدرسة (رواية)	جلال آل أحمد	عادل عبدالمنعم على
٢٦٧-	فن الرواية	ميلان كونديرا	بدر الدين عرودكى
٢٦٨-	ديوان شمس تبريزى (جـ٢)	مولانا جلال الدين الرومى	إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦٩-	وسط الجزيرة العربية وشرقها (جـ١)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧٠-	وسط الجزير العربية وشرقها (جـ٢)	وليم چيفور بالجريف	صبرى محمد حسن
٢٧١-	الحضارة الغربية: الفكرة والتاريخ	توماس سى. باترسون	شوقى جلال
٢٧٢-	الأديرة الأثرية فى مصر	سى. سى. والترز	إبراهيم سلامة إبراهيم
٢٧٣-	الأصول الاجتماعية والثقافية لحركة عرابى فى مصر	جوان كول	عنان الشهاوى
٢٧٤-	السيدة باربارا (رواية)	رومولو جاييجوس	محمود على مكى
٢٧٥-	ت. س. إليوت شاعراً وناقداً وكاتباً مسرحياً	مجموعة من النقاد	ماهر شفيق فريد
٢٧٦-	فنون السينما	مجموعة من المؤلفين	عبدالقادر التلمسانى
٢٧٧-	الجينات والصراع من أجل الحياة	براين فورد	أحمد فوزى
٢٧٨-	البدايات	إسحاق عظيموف	ظريف عبدالله
٢٧٩-	الحرب الباردة الثقافية	ف.س. سوندرز	طلعت الشايب
٢٨٠-	الأم والنصيب وقصص أخرى	بريم شند وآخرون	سمير عبدالحميد إبراهيم
٢٨١-	الفردوس الأعلى (رواية)	عبد الحليم شرر	جلال الحفناوى
٢٨٢-	طبيعة العلم غير الطبيعية	لويس وولبرت	سمير حنا صادق
٢٨٣-	السهل يحترق وقصص أخرى	خوان رولفو	على عبد الروف البمبى
٢٨٤-	هرقل مجنوناً (مسرحية)	يوريبيديس	أحمد عتمان
٢٨٥-	رحلة خواجة حسن نظامى الدهلوى	حسن نظامى الدهلوى	سمير عبد الحميد إبراهيم
٢٨٦-	سياحت نامه إبراهيم بك (جـ٣)	زين العابدين المراغى	محمود علاوى
٢٨٧-	الثقافة والعولمة والنظام العالمى	أنتونى كنج	محمد يحيى وآخرون
٢٨٨-	الفن الروائى	ديفيد لودج	ماهر البطوطى
٢٨٩-	ديوان منوچهرى الدامغانى	أبو نجم أحمد بن قوص	محمد نور الدين عبدالمنعم
٢٩٠-	علم اللغة والترجمة	جورج مونان	أحمد زكريا إبراهيم
٢٩١-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ١)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٢-	تاريخ المسرح الإسبانى فى القرن العشرين (جـ٢)	فرانشسكو رويس رامون	السيد عبد الظاهر
٢٩٣-	مقدمة للأدب العربى	روجر ألن	مجدى توفيق وآخرون
٢٩٤-	فن الشعر	بوالو	رجاء ياقوت
٢٩٥-	سلطان الأسطورة	جوزيف كامبل وبيل موريز	بدر الديب
٢٩٦-	مكبث (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٢٩٧-	فن النحو بين اليونانية والسريانية	ديونيسيوس ثراكس ويوسف الأهوازى	ماجدة محمد أنور
٢٩٨-	مأساة العبيد وقصص أخرى	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٩٩-	ثورة فى التكنولوجيا الحيوية	جين ماركس	هاشم أحمد محمد
٣٠٠-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج١)	لويس عوض	جمال الجزيرى وبهاء چاهين وإيزابيل كمال
٣٠١-	أسطورة بروميثيوس فى الأدبين الإنجليزى والفرنسى (مج٢)	لويس عوض	جمال الجزيرى و محمد الجندى
٣٠٢-	أقدم لك: فتجنشتين	جون هيتون وجودى جروفز	إمام عبد الفتاح إمام

٣٠٣- أقدم لك: بوذا	جين هوب وبورن فان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٤- أقدم لك: ماركس	ريوس	إمام عبد الفتاح إمام
٣٠٥- الجلد (رواية)	كروزيو مالابارته	صلاح عبد الصبور
٣٠٦- الحماسة: النقد الكانطى للتاريخ	چان فرانسوا ليوتار	نبيل سعد
٣٠٧- أقدم لك: الشعور	ديفيد بابينو وهوارد سلينا	محمود مكى
٣٠٨- أقدم لك: علم الوراثة	ستيف جونز وبورين فان لو	ممدوح عبد المنعم
٣٠٩- أقدم لك: الذهن والمخ	أنجوس جيلاتى وأوسكار زاريت	جمال الجزيرى
٣١٠- أقدم لك: يونج	ماجى هايد ومايكل ماكجنس	محيى الدين مزيد
٣١١- مقال فى المنهج الفلسفى	ر.ج كولنجوود	فاطمة إسماعيل
٣١٢- روح الشعب الأسود	وليم ديبويس	أسعد حليم
٣١٣- أمثال فلسطينية (شعر)	خايير بيان	محمد عبدالله الجعيدى
٣١٤- مارسيل دوشامب: الفن كعدم	جانيس مينيك	هويدا السباعى
٣١٥- جرامشى فى العالم العربى	ميشيل بروندينو والطاهر لبيب	كاميليا صبحى
٣١٦- محاكمة سقراط	أى. ف. ستون	نسيم مجلى
٣١٧- بلا غد	س. شير لايموفا- س. زنيكين	أشرف الصباغ
٣١٨- الأدب الروسى فى السنوات العشر الأخيرة	مجموعة من المؤلفين	أشرف الصباغ
٣١٩- صور دريدا	جايترى اسبيفاك وكرستوفر نوريس	حسام نايل
٣٢٠- لمعة السراج لحضرة التاج	مؤلف مجهول	محمد علاء الدين منصور
٣٢١- تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ١)	ليفى برو فنسال	بإشراف: صلاح فضل
٣٢٢- وجهات نظر حديثة فى تاريخ الفن الغربى	دبليو يوجين كليناور	خالد مفلح حمزة
٣٢٣- فن الساتورا	تراث يونانى قديم	هانم محمد فوزى
٣٢٤- اللعب بالنار (رواية)	أشرف أسدى	محمود علاوى
٣٢٥- عالم الآثار (رواية)	فيليب بوسان	كرستين يوسف
٣٢٦- المعرفة والمصلحة	يورجين هابرماس	حسن صقر
٣٢٧- مختارات شعرية مترجمة (جـ١)	نخبة	توفيق على منصور
٣٢٨- يوسف وزليخا (شعر)	نور الدين عبد الرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٣٢٩- رسائل عيد الميلاد (شعر)	تد هيوز	محمد عيد إبراهيم
٣٣٠- كل شىء عن التمثيل الصامت	مارفن شبرد	سامى صلاح
٣٣١- عندما جاء السردين وقصص أخرى	ستيفن جراى	سامية دياب
٣٣٢- شهر العسل وقصص أخرى	نخبة	على إبراهيم منوفى
٣٣٣- الإسلام فى بريطانيا من ١٥٥٨-١٦٨٥	نبيل مطر	بكر عباس
٣٣٤- لقطات من المستقبل	أرثر كلارك	مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣٥- عصر الشك: دراسات عن الرواية	ناتالى ساروت	فتحى العشرى
٣٣٦- متون الأهرام	نصوص مصرية قديمة	حسن صابر
٣٣٧- فلسفة الولاء	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٣٣٨- نظرات حائرة وقصص أخرى	نخبة	جلال الحفناوى
٣٣٩- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٣)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٣٤٠- اضطراب فى الشرق الأوسط	بيرش بيربروجلو	فخرى لبيب

٢٤١- قصائد من رلكه (شعر)	راينر ماريا رلكه	حسن حلمى
٢٤٢- سلامان وأبسال (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	عبد العزيز بقوش
٢٤٣- العالم البرجوازى الزائل (رواية)	نادين جورديمر	سمير عبد ربه
٢٤٤- الموت فى الشمس (رواية)	بيتر بالانجيو	سمير عبد ربه
٢٤٥- الركض خلف الزمان (شعر)	بونه ندائى	يوسف عبد الفتاح فرج
٢٤٦- سحر مصر	رشاد رشدى	جمال الجزيرى
٢٤٧- الصبية الطائشون (رواية)	جان كوكتو	بكر الحلو
٢٤٨- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ١)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٤٩- دليل القارئ إلى الثقافة الجادة	أرثر والدهورن وأخرون	أحمد عمر شاهين
٢٥٠- بانوراما الحياة السياحية	مجموعة من المؤلفين	عطية شحاتة
٢٥١- مبادئ المنطق	جوزايا رويس	أحمد الانصارى
٢٥٢- قصائد من كفافيس	قسطنطين كفافيس	نعيم عطية
٢٥٣- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة الهندسية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٤- الفن الإسلامى فى الأندلس: الزخرفة النباتية	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٢٥٥- التيارات السياسية فى إيران المعاصرة	حجت مرتجى	محمود علاوى
٢٥٦- الميراث المر	بول سالم	بدر الرفاعى
٢٥٧- متون هرمس	تيموثى فريك وبيتر غاندى	عمر الفاروق عمر
٢٥٨- أمثال الهوسا العامية	نخبة	مصطفى حجازى السيد
٢٥٩- محاورة بارمنيدس	أفلاطون	حبيب الشارونى
٢٦٠- أنثروبولوجيا اللغة	أندريه جاكوب ونويلا باركان	ليلى الشربينى
٢٦١- التصحر: التهديد والمجابهة	ألان جرينجر	عاطف معتمد وأمال شاور
٢٦٢- تلميذ بابنبرج (رواية)	هاينرش شبورل	سيد أحمد فتح الله
٢٦٣- حركات التحرير الأفريقية	ريتشارد جيبسون	صبرى محمد حسن
٢٦٤- حداثة شكسبير	إسماعيل سراج الدين	نجلاء أبو عجاج
٢٦٥- سأم باريس (شعر)	شارل بودلير	محمد أحمد حمد
٢٦٦- نساء يركضن مع الذئاب	كلاريسا بنكولا	مصطفى محمود محمد
٢٦٧- القلم الجرىء	مجموعة من المؤلفين	البرّاق عبدالهادى رضا
٢٦٨- المصطلح السردى: معجم مصطلحات	جيرالد برنس	عابد خزندار
٢٦٩- المرأة فى أدب نجيب محفوظ	فوزية العشماوى	فوزية العشماوى
٢٧٠- الفن والحياة فى مصر الفرعونية	كليرلا لويت	فاطمة عبدالله محمود
٢٧١- المتصوفة الأولون فى الأدب التركى (جـ٢)	محمد فؤاد كوبريلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٢٧٢- عاش الشباب (رواية)	وانغ مينغ	وحيد السعيد عبدالحميد
٢٧٣- كيف تعد رسالة دكتوراه	أومبرتو إيكو	على إبراهيم منوفى
٢٧٤- اليوم السادس (رواية)	أندريه شديد	حمادة إبراهيم
٢٧٥- الخلود (رواية)	ميلان كونديرا	خالد أبو اليزيد
٢٧٦- الغضب وأحلام السنين (مسرحيات)	جان أنوى وآخرون	إدوار الخراط
٢٧٧- تاريخ الأدب فى إيران (جـ٤)	إدوارد براون	محمد علاء الدين منصور
٢٧٨- المسافر (شعر)	محمد إقبال	يوسف عبدالفتاح فرج

٣٧٩-	ملك فى الحديقة (رواية)	سنيل باث	جمال عبدالرحمن
٣٨٠-	حديث عن الخسارة	جونتر جراس	شيرين عبدالسلام
٣٨١-	أساسيات اللغة	ر. ل. تراسك	رانيا إبراهيم يوسف
٣٨٢-	تاريخ طبرستان	بهاء الدين محمد إسفنديار	أحمد محمد نادى
٣٨٣-	هدية الحجاز (شعر)	محمد إقبال	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٨٤-	القصص التى يحكيها الأطفال	سوزان إنجيل	إيزابيل كمال
٣٨٥-	مشترى العشق (رواية)	محمد على بهزادراد	يوسف عبدالفتاح فرج
٣٨٦-	دفاعًا عن التاريخ الأدبى النسوى	جانيت تود	ريهام حسين إبراهيم
٣٨٧-	أغنيات وسوناتات (شعر)	چون دن	بهاء چاهين
٣٨٨-	مواعظ سعدى الشيرازى (شعر)	سعدى الشيرازى	محمد علاء الدين منصور
٣٨٩-	تفاهم وقصص أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٣٩٠-	الأرشيفات والمدن الكبرى	إم. فى. روبرتس	عثمان مصطفى عثمان
٣٩١-	الحافلة الليلكية (رواية)	مايف بينشى	منى الدروبى
٣٩٢-	مقامات ورسائل أندلسية	فرناندو دى لاجرانجا	عبداللطيف عبدالحليم
٣٩٣-	فى قلب الشرق	ندوة لويس ماسينيون	زينب محمود الخضيرى
٣٩٤-	القوى الأربع الأساسية فى الكون	بول ديفيز	هاشم أحمد محمد
٣٩٥-	آلام سياوش (رواية)	إسماعيل فصيح	سليم عبد الأمير حمدان
٣٩٦-	السافاك	تقى نجارى راد	محمود علاوى
٣٩٧-	أقدم لك: نيتشه	لورانس جين وكيتى شين	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٨-	أقدم لك: سارتر	فيليب تودى وهوارد ريد	إمام عبدالفتاح إمام
٣٩٩-	أقدم لك: كامى	ديفيد ميروفتش وآلن كوركس	إمام عبدالفتاح إمام
٤٠٠-	مومو (رواية)	ميشائيل إنده	باهر الجوهرى
٤٠١-	أقدم لك: علم الرياضيات	زياودن ساردر وآخرون	ممدوح عبد المنعم
٤٠٢-	أقدم لك: ستيفن هوكنج	ج. ب. ماك إيفوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٠٣-	ربة المطر والملابس تصنع الناس (روايتان)	تودور شتورم وجوتفرد كولر	عماد حسن بكر
٤٠٤-	تعويذة الحسى	ديفيد إبرام	ظبية خميس
٤٠٥-	إيزابيل (رواية)	أندريه جيد	حمادة إبراهيم
٤٠٦-	المستعربون الإسبان فى القرن ١٩	مانويلا مانتاناريس	جمال عبد الرحمن
٤٠٧-	الأدب الإسبانى المعاصر بأقلام كتابه	مجموعة من المؤلفين	طلعت شاهين
٤٠٨-	معجم تاريخ مصر	جوان فوتشركنج	عنان الشهاوى
٤٠٩-	انتصار السعادة	برتراند راسل	إلهامى عمارة
٤١٠-	خلاصة القرن	كارل بوبر	الزواوى بغورة
٤١١-	همس من الماضى	جينيفر أكرمان	أحمد مستجير
٤١٢-	تاريخ إسبانيا الإسلامية (مج٢، جـ٢)	ليفى بروفنسال	بإشراف: صلاح فضل
٤١٣-	أغنيات المنفى (شعر)	ناظم حكمت	محمد البخارى
٤١٤-	الجمهورية العالمية للآداب	باسكال كازانوفا	أمل الصبان
٤١٥-	صورة كوكب (مسرحية)	فريدريش دورينمات	أحمد كامل عبدالرحيم
٤١٦-	مبادئ النقد الأدبى والعلم والشعر	أ. أ. رتشاردز	محمد مصطفى بدوى

٤١٧-	تاريخ النقد الأدبى الحديث (جـ٥)	رينيه ويليك	مجاهد عبدالمنعم مجاهد
٤١٨-	سياسات الزمر الحاكمة فى مصر العثمانية	جين هاثواى	عبد الرحمن الشيخ
٤١٩-	العصر الذهبى للإسكندرية	جون مارلو	نسيم مجلى
٤٢٠-	مكرو ميجاس (قصة فلسفية)	فولتير	الطيب بن رجب
٤٢١-	الولاء والقيادة فى المجتمع الإسلامى الأول	روى متحدة	أشرف كيلانى
٤٢٢-	رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ١)	ثلاثة من الرحالة	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٤٢٣-	إسراءات الرجل الطيف	نخبة	وحيد النقاش
٤٢٤-	لوائح الحق ولوامع العشق (شعر)	نور الدين عبدالرحمن الجامى	محمد علاء الدين منصور
٤٢٥-	من طاووس إلى فرح	محمود طلوعى	محمود علاوى
٤٢٦-	الخفافيش وقصص أخرى	نخبة	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٢٧-	بانديراس الطاغية (رواية)	باى إنكلان	ثريا شلبى
٤٢٨-	الخزانة الخفية	محمد هوتك بن داود خان	محمد أمان صافى
٤٢٩-	أقدم لك: هيجل	ليود سبنسر وأندزجى كروز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٠-	أقدم لك: كانط	كرستوفر وانت وأندزجى كليموفسكى	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣١-	أقدم لك: فوكو	كريس هوروكس وزوران جفتيك	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٢-	أقدم لك: ماكيافللى	باتريك كيرى وأوسكار زاريت	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٣-	أقدم لك: جويس	ديفيد نوريس وكارل فلنت	حمدى الجابرى
٤٣٤-	أقدم لك: الرومانسية	دونكان هيث وجودى بورهام	عصام حجازى
٤٣٥-	توجهات ما بعد الحداثة	نيكولاس زربرج	ناجى رشوان
٤٣٦-	تاريخ الفلسفة (مج١)	فردريك كوبلستون	إمام عبدالفتاح إمام
٤٣٧-	رحالة هندى فى بلاد الشرق العربى	شبلى النعمانى	جلال الحفناوى
٤٣٨-	بطلات وضحايا	إيمان ضياء الدين بيبرس	عايدة سيف الدولة
٤٣٩-	موت المرابى (رواية)	صدر الدين عينى	محمد علاء الدين منصور وعبد الحفيظ يعقوب
٤٤٠-	قواعد اللهجات العربية الحديثة	كرستن بروستاد	محمد طارق الشرقاوى
٤٤١-	رب الأشياء الصغيرة (رواية)	أرونداتى روى	فخرى لبيب
٤٤٢-	حتشبسوت: المرأة الفرعونية	فوزية أسعد	ماهر جويجاتى
٤٤٣-	اللغة العربية: تاريخها ومستوياتها وتأثيرها	كيس فرستيغ	محمد طارق الشرقاوى
٤٤٤-	أمريكا اللاتينية: الثقافات القديمة	لاوريت سيجورنه	صالح علمانى
٤٤٥-	حول وزن الشعر	پرويز ناتل خانلرى	محمد محمد يونس
٤٤٦-	التحالف الأسود	ألكسندر كوكبرن وجيفرى سانت كلير	أحمد محمود
٤٤٧-	أقدم لك: نظرية الكم	ج. پ. ماك إيڤوى وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٨-	أقدم لك: علم نفس التطور	ديلان إيڤانز وأوسكار زاريت	ممدوح عبدالمنعم
٤٤٩-	أقدم لك: الحركة النسوية	نخبة	جمال الجزيرى
٤٥٠-	أقدم لك: ما بعد الحركة النسوية	صوفيا فوكا وريبيكا رايت	جمال الجزيرى
٤٥١-	أقدم لك: الفلسفة الشرقية	ريتشارد أوزبورن وبورن ڤان لون	إمام عبد الفتاح إمام
٤٥٢-	أقدم لك: لينين والثورة الروسية	ريتشارد إبجينانزى وأوسكار زاريت	محيى الدين مزيد
٤٥٣-	القاهرة: إقامة مدينة حديثة	جان لوك أرنو	حليم طوسون وفؤاد الدهان
٤٥٤-	خمسون عاماً من السينما الفرنسية	رينيه بريدال	سوزان خليل

٤٥٥- تاريخ الفلسفة الحديثة (مجـ٥)	فردريك كوبلستون	محمود سيد أحمد
٤٥٦- لا تنسني (رواية)	مريم جعفرى	هويدا عزت محمد
٤٥٧- النساء في الفكر السياسي الغربي	سوزان موللر أوكين	إمام عبدالفتاح إمام
٤٥٨- الموريسكيون الأندلسيون	مرثيديس غارثيا أرينال	جمال عبد الرحمن
٤٥٩- نحو مفهوم لاقتصاديات الموارد الطبيعية	توم تيتنبرج	جلال البنا
٤٦٠- أقدم لك: الفاشية والنازية	ستوارت هود وليتزا جانستز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦١- أقدم لك: لكان	داريان ليدر وجودى جروفز	إمام عبدالفتاح إمام
٤٦٢- طه حسين من الأزهر إلى السوربون	عبدالرشيد الصادق محمودى	عبدالرشيد الصادق محمودى
٤٦٣- الدولة المارقة	ويليام بلوم	كمال السيد
٤٦٤- ديمقراطية للقلة	مايكل بارنتى	حصة إبراهيم المنيف
٤٦٥- قصص اليهود	لويس جنزبيرج	جمال الرفاعي
٤٦٦- حكايات حب وبطولات فرعونية	فيولين فانويك	فاطمة عبد الله
٤٦٧- التفكير السياسي والنظرة السياسية	ستيفين ديلو	ربيع وهبة
٤٦٨- روح الفلسفة الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٤٦٩- جلال الملوك	نصوص حبشية قديمة	مجدى عبدالرازق
٤٧٠- الأراضي والجودة البيئية	جارى م. بيرزنسكى وآخرون	محمد السيد النتة
٤٧١- رحلة لاستكشاف أفريقيا (جـ٢)	ثلاثة من الرحالة	عبد الله عبد الرازق إبراهيم
٤٧٢- دون كيخوتى (القسم الأول)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٣- دون كيخوتى (القسم الثانى)	ميجيل دى ثربانتس سابيدرا	سليمان العطار
٤٧٤- الأدب والنسوية	بام موريس	سهام عبدالسلام
٤٧٥- صوت مصر: أم كلثوم	فرجينيا دانيلسون	عادل هلال عنانى
٤٧٦- أرض الحبايب بعيدة: بيرم التونسي	ماريلين بوث	سحر توفيق
٤٧٧- تاريخ الصين منذ ما قبل التاريخ حتى القرن العشرين	هيلدا هوخام	أشرف كيلانى
٤٧٨- الصين والولايات المتحدة	ليوشيه شنج و لى شى دونج	عبد العزيز حمدى
٤٧٩- المقهـــى (مسرحية)	لاو شه	عبد العزيز حمدى
٤٨٠- تساى ون جى (مسرحية)	كو مو روا	عبد العزيز حمدى
٤٨١- بردة النبى	روى متحدة	رضوان السيد
٤٨٢- موسوعة الأساطير والرموز الفرعونية	روبير جاك تيبو	فاطمة عبد الله
٤٨٣- النسوية وما بعد النسوية	سارة جامبل	أحمد الشامى
٤٨٤- جمالية التلقى	هانسن روبيرت ياوس	رشيد بنحدو
٤٨٥- التوبة (رواية)	نذير أحمد الدهلوى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٦- الذاكرة الحضارية	يان أسمن	عبدالحليم عبدالغنى رجب
٤٨٧- الرحلة الهندية إلى الجزيرة العربية	رفيع الدين المراد أبادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٨- الحب الذى كان وقصائد أخرى	نخبة	سمير عبدالحميد إبراهيم
٤٨٩- هُسرل: الفلسفة علماً دقيقاً	إدموند هُسرل	محمود رجب
٤٩٠- أسمار الببغاء	محمد قادرى	عبد الوهاب علوب
٤٩١- نصوص قصصية من روائع الأدب الأفريقي	نخبة	سمير عبد ربه
٤٩٢- محمد على مؤسس مصر الحديثة	جى فارجيت	محمد رفعت عواد

٤٩٣-	خطابات إلى طالب الصوتيات	هارولد بالمر	محمد صالح الضالع
٤٩٤-	كتاب الموتى: الخروج فى النهار	نصوص مصرية قديمة	شريف الصيفى
٤٩٥-	اللوبى	إدوارد تيفان	حسن عبد ربه المصرى
٤٩٦-	الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ١)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٤٩٧-	العلمانية والنوع والدولة فى الشرق الأوسط	نادية العلى	مصطفى رياض
٤٩٨-	النساء والنوع فى الشرق الأوسط الحديث	جوديث تاكر ومارجريت مريودز	أحمد على بدوى
٤٩٩-	تقاطعات: الأمة والمجتمع والنوع	مجموعة من المؤلفين	فيصل بن خضراء
٥٠٠-	فى طفولتى: دراسة فى السيرة الذاتية العربية	تيتز رووكى	طلعت الشايب
٥٠١-	تاريخ النساء فى الغرب (جـ١)	أرثر جولد هامر	سحر فراج
٥٠٢-	أصوات بديلة	مجموعة من المؤلفين	هالة كمال
٥٠٣-	مختارات من الشعر الفارسى الحديث	نخبة من الشعراء	محمد نور الدين عبدالمنعم
٥٠٤-	كتابات أساسية (جـ١)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٥-	كتابات أساسية (جـ٢)	مارتن هايدجر	إسماعيل المصدق
٥٠٦-	ربما كان قديساً (رواية)	أن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥٠٧-	سيدة الماضى الجميل (مسرحية)	بيتر شيفر	شوقى فهيم
٥٠٨-	المولوية بعد جلال الدين الرومى	عبدالباقى جلبنارلى	عبدالله أحمد إبراهيم
٥٠٩-	الفقر والإحسان فى عصر سلاطين المماليك	آدم صبرة	قاسم عبده قاسم
٥١٠-	الأرملة الماكرة (مسرحية)	كارلو جولدونى	عبدالرازق عيد
٥١١-	كوكب مرقَّع (رواية)	أن تيلر	عبدالحميد فهمى الجمال
٥١٢-	كتابة النقد السينمائى	تيموثى كوريجان	جمال عبد الناصر
٥١٣-	العلم الجسور	تيد أنتون	مصطفى إبراهيم فهمى
٥١٤-	مدخل إلى النظرية الأدبية	چونثان كولر	مصطفى بيومى عبد السلام
٥١٥-	من التقليد إلى ما بعد الحداثة	فدوى مالطى دوجلاس	فدوى مالطى دوجلاس
٥١٦-	إرادة الإنسان فى علاج الإدمان	أرنولد واشنطون ودونا باوندى	صبرى محمد حسن
٥١٧-	نقش على الماء وقصص أخرى	نخبة	سمير عبد الحميد إبراهيم
٥١٨-	استكشاف الأرض والكون	إسحق عظيموف	هاشم أحمد محمد
٥١٩-	محاضرات فى المثالية الحديثة	جوزايا رويس	أحمد الأنصارى
٥٢٠-	الولع الفرنسى بمصر من الحلم إلى المشروع	أحمد يوسف	أمل الصبان
٥٢١-	قاموس تراجم مصر الحديثة	أرثر جولد سميث	عبدالوهاب بكر
٥٢٢-	إسبانيا فى تاريخها	أميركو كاسترو	على إبراهيم منوفى
٥٢٣-	الفن الطليطلى الإسلامى والمدجن	باسيليو بابون مالدونادو	على إبراهيم منوفى
٥٢٤-	الملك لير (مسرحية)	وليم شكسبير	محمد مصطفى بدوى
٥٢٥-	موسم صيد فى بيروت وقصص أخرى	دنيس جونسون	نادية رفعت
٥٢٦-	أقدم لك: السياسة البيئية	ستيفن كرول ووليم رانكين	محيى الدين مزيد
٥٢٧-	أقدم لك: كافكا	ديفيد زين ميروفتس وروبرت كرمب	جمال الجزيرى
٥٢٨-	أقدم لك: تروتسكى والماركسية	طارق على وفلِْ إيفانز	جمال الجزيرى
٥٢٩-	بدائع العلامة إقبال فى شعره الأردى	محمد إقبال	حازم محفوظ وحسين نجيب المصرى
٥٣٠-	مدخل عام إلى فهم النظريات التراثية	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر

٥٣١- ما الذي حَدَثَ في «حَدَث» ١١ سبتمبر؟	جاك دريدا	صفاء فتحي
٥٣٢- المغامرُ والمستشرق	هنري لورنس	بشير السباعي
٥٣٣- تعلُّم اللغة الثانية	سوزان جاس	محمد طارق الشرقاوي
٥٣٤- الإسلاميون الجزائريون	سيڤرين لابا	حمادة إبراهيم
٥٣٥- مخزن الأسرار (شعر)	نظامي الكنجوي	عبدالعزيز بقوش
٥٣٦- الثقافات وقيم التقدم	صمويل هنتنجتون ولورانس هاريزون	شوقي جلال
٥٣٧- للحب والحرية (شعر)	نخبة	عبدالغفار مكاوي
٥٣٨- النفس والآخر في قصص يوسف الشاروني	كيت دانيلر	محمد الحديدي
٥٣٩- خمس مسرحيات قصيرة	كاريل تشرشل	محسن مصيلحي
٥٤٠- توجهات بريطانية - شرقية	السير روناك ستورس	رءوف عباس
٥٤١- هي تتخيل وهلاوس أخرى	خوان خوسيه مياس	مروة رزق
٥٤٢- قصص مختارة من الأدب اليوناني الحديث	نخبة	نعيم عطية
٥٤٣- أقدم لك: السياسة الأمريكية	باتريك بروجان وكريس جرات	وفاء عبدالقادر
٥٤٤- أقدم لك: ميلاني كلاين	روبرت هنشل وآخرون	حمدي الجابري
٥٤٥- يا له من سباق محموم	فرانسيس كريك	عزت عامر
٥٤٦- ريموس	ت. ب. وايزمان	توفيق علي منصور
٥٤٧- أقدم لك: بارت	فيليب تودي وأن كورس	جمال الجزيري
٥٤٨- أقدم لك: علم الاجتماع	ريتشارد أوزبرن وبورن فان لون	حمدي الجابري
٥٤٩- أقدم لك: علم العلامات	بول كوبلي وليتاجانز	جمال الجزيري
٥٥٠- أقدم لك: شكسبير	نيك جروم وبيرو	حمدي الجابري
٥٥١- الموسيقى والعولمة	سايمون ماندي	سمحة الخولي
٥٥٢- قصص مثالية	ميجيل دي ثربانتس	علي عبد الرءوف البمبي
٥٥٣- مدخل للشعر الفرنسي الحديث والمعاصر	دانيال لوفرس	رجاء ياقوت
٥٥٤- مصر في عهد محمد علي	عفاف لطفي السيد مارسوه	عبدالسميع عمر زين الدين
٥٥٥- الإستراتيجية الأمريكية للقرن الحادي والعشرين	أناتولي أوتكين	أنور محمد إبراهيم ومحمد نصرالدين الجبالي
٥٥٦- أقدم لك: جان بودريار	كريس هوروكس وزوران جيفتك	حمدي الجابري
٥٥٧- أقدم لك: الماركيز دي ساد	ستوارت هود وجراهام كرولي	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٨- أقدم لك: الدراسات الثقافية	زيودين ساردارويورين ڤان لون	إمام عبدالفتاح إمام
٥٥٩- الماس الزائف (رواية)	تشا تشاجي	عبدالحي أحمد سالم
٥٦٠- صلصلة الجرس (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦١- جناح جبريل (شعر)	محمد إقبال	جلال السعيد الحفناوي
٥٦٢- بلايين وبلايين	كارل ساجان	عزت عامر
٥٦٣- ورود الخريف (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٤- عُش الغريب (مسرحية)	خاثينتو بينابينتي	صبري محمدي التهامي
٥٦٥- الشرق الأوسط المعاصر	ديبورا ج. جيرنر	أحمد عبدالحميد أحمد
٥٦٦- تاريخ أوروبا في العصور الوسطى	موريس بيشوب	علي السيد علي
٥٦٧- الوطن المغتصب	مايكل رايس	إبراهيم سلامة إبراهيم
٥٦٨- الأصولي في الرواية	عبد السلام حيدر	عبد السلام حيدر

العنوان	المؤلف	المترجم
٥٦٩- موقع الثقافة	هومي بابا	ثائر ديب
٥٧٠- دول الخليج الفارسي	سير رويرت هاى	يوسف الشاروني
٥٧١- تاريخ النقد الإسباني المعاصر	إيميليا دى ثوليتا	السيد عبد الظاهر
٥٧٢- الطب فى زمن الفراعنة	برونو أليوا	كمال السيد
٥٧٣- أقدم لك: فرويد	ريتشارد ابيجنانس وأسكار زارتى	جمال الجزيرى
٥٧٤- مصر القديمة فى عيون الإيرانيين	حسن بيرنيا	علاء الدين السباعى
٥٧٥- الاقتصاد السياسى للعولمة	نجير وودز	أحمد محمود
٥٧٦- فكر ثربانتس	أمريكو كاسترو	ناهد العشرى محمد
٥٧٧- مغامرات بينوكيو	كارلو كولودى	محمد قدرى عمارة
٥٧٨- الجماليات عند كيتس وهنت	أيومى ميزوكوشى	محمد إبراهيم وعصام عبد الروف
٥٧٩- أقدم لك: تشومسكى	چون ماهر وچودى جرونز	محيى الدين مزيد
٥٨٠- دائرة المعارف الدولية (مج١)	جون فيزر وبول سيترجز	بإشراف: محمد فتحى عبدالهادى
٥٨١- الحمقى يموتون (رواية)	ماريو بوزو	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٢- مرايا على الذات (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٣- الجيران (رواية)	أحمد محمود	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٤- سفر (رواية)	محمود دولت أبادى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٥- الأمير احتجاب (رواية)	هوشنك كلشيرى	سليم عبد الأمير حمدان
٥٨٦- السينما العربية والأفريقية	ليزبيث مالكموس وروى أرمز	سهام عبد السلام
٥٨٧- تاريخ تطور الفكر الصينى	مجموعة من المؤلفين	عبدالعزيز حمدى
٥٨٨- أمنحوتب الثالث	أنييس كابرول	ماهر جويجاتى
٥٨٩- تمبكت العجيبة (رواية)	فيلكس ديبوا	عبدالله عبدالرازق إبراهيم
٥٩٠- أساطير من الموروثات الشعبية الفنلندية	نخبة	محمود مهدى عبدالله
٥٩١- الشاعر والمفكر	هوراتيوس	على عبدالتواب على وصلاح رمضان السيد
٥٩٢- الثورة المصرية (جـ١)	محمد صبرى السوربونى	مجدى عبدالحافظ وعلى كورخان
٥٩٣- قصائد ساحرة	بول فاليرى	بكر الحلو
٥٩٤- القلب السمين (قصة أطفال)	سوزانا تامارو	أمانى فوزى
٥٩٥- الحكم والسياسة فى أفريقيا (جـ٢)	إكوادو بانولى	مجموعة من المترجمين
٥٩٦- الصحة العقلية فى العالم	روبرت ديجارليه وآخرون	إيهاب عبدالرحيم محمد
٥٩٧- مسلمو غرناطة	خوليو كاروباروخا	جمال عبدالرحمن
٥٩٨- مصر وكنعان وإسرائيل	دونالد ريدفورد	بيومى على قنديل
٥٩٩- فلسفة الشرق	هرداد مهرين	محمود علاوى
٦٠٠- الإسلام فى التاريخ	برنارد لويس	مدحت طه
٦٠١- النسوية والمواطنة	ريان فوت	أيمن بكر وسمر الشيشكلى
٦٠٢- ليوتار:نحو فلسفة ما بعد حداثية	چيمس وليامز	إيمان عبدالعزيز
٦٠٣- النقد الثقافى	آرثر أيزابرجر	وفاء إبراهيم ورمضان بسطاويسى
٦٠٤- الكوارث الطبيعية (مج١)	باتريك ل. أبوت	توفيق على منصور
٦٠٥- مخاطر كوكبنا المضطرب	إرنست زيبروسكى (الصغير)	مصطفى إبراهيم فهمى
٦٠٦- قصة البردى اليونانى فى مصر	ريتشارد هاريس	محمود إبراهيم السعدنى

٦٠٧- قلب الجزيرة العربية (جـ١)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٨- قلب الجزيرة العربية (جـ٢)	هارى سينت فيلبى	صبرى محمد حسن
٦٠٩- الانتخاب الثقافى	أجنر فوج	شوقى جلال
٦١٠- العمارة المدجنة	رفائيل لويث جوثمان	على إبراهيم منوفى
٦١١- النقد والأيديولوجية	تيرى إيجلتون	فخرى صالح
٦١٢- رسالة النفسية	فضل الله بن حامد الحسينى	محمد محمد يونس
٦١٣- السياحة والسياسة	كولن مايكل هول	محمد فريد حجاب
٦١٤- بيت الأقصر الكبير(رواية)	فوزية أسعد	منى قطان
٦١٥- عرض الأحداث التى وقعت فى بغداد من ١٩٩٧ إلى ١٩٩٩	أليس بسيرينى	محمد رفعت عواد
٦١٦- أساطير بيضاء	روبرت يانج	أحمد محمود
٦١٧- الفولكلور والبحر	هوراس بيك	أحمد محمود
٦١٨- نحو مفهوم لاقتصاديات الصحة	تشارلز فيلبس	جلال البنا
٦١٩- مفاتيح أورشليم القدس	ريمون استانبولى	عايدة الباجورى
٦٢٠- السلام الصليبى	توماش ماستناك	بشير السباعى
٦٢١- النوبة المعبر الحضارى	وليم ى. أدمز	فؤاد عكود
٦٢٢- أشعار من عالم اسمه الصين	أى تشينغ	أمير نبيه وعبدالرحمن حجازى
٦٢٣- نوادر جحا الإيرانى	سعيد قانعى	يوسف عبدالفتاح
٦٢٤- أزمة العالم الحديث	رينيه جينو	عمر الفاروق عمر
٦٢٥- الجرح السرى	جان جينيه	محمد برادة
٦٢٦- مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	نخبة	توفيق على منصور
٦٢٧- حكايات إيرانية	نخبة	عبدالوهاب علوب
٦٢٨- أصل الأنواع	تشارلس داروين	مجدى محمود المليجى
٦٢٩- قرن أخر من الهيمنة الأمريكية	نيقولاس جويات	عزة الخميسى
٦٣٠- سيرتى الذاتية	أحمد بللو	صبرى محمد حسن
٦٣١- مختارات من الشعر الأفريقى المعاصر	نخبة	بإشراف: حسن طلب
٦٣٢- المسلمون واليهود فى مملكة فالنسيا	دولورس برامون	رانيا محمد
٦٣٣- الحب وفنونه (شعر)	نخبة	حمادة إبراهيم
٦٣٤- مكتبة الإسكندرية	روى ماكلويد وإسماعيل سراج الدين	مصطفى البهنساوى
٦٣٥- التثبيت والتكيف فى مصر	جودة عبد الخالق	سمير كريم
٦٣٦- حج يولندة	جناب شهاب الدين	سامية محمد جلال
٦٣٧- مصر الخديوية	ف. روبرت هنتر	بدر الرفاعى
٦٣٨- الديمقراطية والشعر	روبرت بن وربن	فؤاد عبد المطلب
٦٣٩- فندق الأرق (شعر)	تشارلز سيميك	أحمد شافعى
٦٤٠- ألكسياد	الأميرة أنَاكومنينا	حسن حبشى
٦٤١- برتراندرسل (مختارات)	برتراند رسل	محمد قدرى عمارة
٦٤٢- أقدم لك: داروين والتطور	جوناثان ميلر وبورين فان لون	ممدوح عبد المنعم
٦٤٣- سفرنامه حجاز (شعر)	عبد الماجد الدريابادى	سمير عبدالحميد إبراهيم
٦٤٤- العلوم عند المسلمين	هوارد د.تيرنر	فتح الله الشيخ

٦٤٥-	السياسة الخارجية الأمريكية ومصادرها الداخلية	تشارلز كجلي ويوجين ويتكوف	عبد الوهاب علوب
٦٤٦-	قصة الثورة الإيرانية	سپهر ذبيح	عبد الوهاب علوب
٦٤٧-	رسائل من مصر	جون نينيه	فتحي العشرى
٦٤٨-	بورخيس	بياتريث سارلو	خليل كلفت
٦٤٩-	الخوف وقصص خرافية أخرى	جي دي موباسان	سحر يوسف
٦٥٠-	الدولة والسلطة والسياسة في الشرق الأوسط	روجر أوين	عبد الوهاب علوب
٦٥١-	ديليسبس الذى لا نعرفه	وثائق قديمة	أمل الصبان
٦٥٢-	آلهة مصر القديمة	كلود ترونكر	حسن نصر الدين
٦٥٣-	مدرسة الطغاة (مسرحية)	إيريش كستنر	سمير جريس
٦٥٤-	أساطير شعبية من أوزبكستان (جـ١)	نصوص قديمة	عبد الرحمن الخميسى
٦٥٥-	أساطير وآلهة	إيزابيل فرانكو	حليم طوسون ومحمود ماهر طه
٦٥٦-	خبز الشعب والأرض الحمراء (مسرحيتان)	ألفونسو ساسترى	ممدوح البستاوى
٦٥٧-	محاكم التفتيش والموريسكيون	مرثيديس غارثيا أرينال	خالد عباس
٦٥٨-	حوارات مع خوان رامون خيمينيث	خوان رامون خيمينيث	صبرى التهامى
٦٥٩-	قصائد من إسبانيا وأمريكا اللاتينية	نخبة	عبداللطيف عبدالحليم
٦٦٠-	نافذة على أحدث العلوم	ريتشارد فايفيلد	هاشم أحمد محمد
٦٦١-	روائع أندلسية إسلامية	نخبة	صبرى التهامى
٦٦٢-	رحلة إلى الجذور	داسو سالديبار	صبرى التهامى
٦٦٣-	امرأة عادية	ليوسيل كليفتون	أحمد شافعى
٦٦٤-	الرجل على الشاشة	ستيفن كوهان وإنا راى هارك	عصام زكريا
٦٦٥-	عوالم أخرى	بول دافيز	هاشم أحمد محمد
٦٦٦-	تطور الصورة الشعرية عند شكسبير	ولفجانج اتش كليمن	جمال عبد الناصر ومدحت الجيار وجمال جاد الرب
٦٦٧-	الأزمة القادمة لعلم الاجتماع الغربى	ألفن جولدنر	على ليلة
٦٦٨-	ثقافات العولمة	فريدريك جيمسون وماساو ميوشى	ليلى الجبالى
٦٦٩-	ثلاث مسرحيات	وول شوينكا	نسيم مجلى
٦٧٠-	أشعار جوستاف أدولفو	جوستاف أدولفو بكر	ماهر البطوطى
٦٧١-	قل لى كم مضى على رحيل القطار؟	جيمس بولدوين	على عبدالأمير صالح
٦٧٢-	مختارات من الشعر الفرنسى للأطفال	نخبة	إبتهال سالم
٦٧٣-	ضرب الكليم (شعر)	محمد إقبال	جلال الحفناوى
٦٧٤-	ديوان الإمام الخمينى	آية الله العظمى الخمينى	محمد علاء الدين منصور
٦٧٥-	أثينا السوداء (جـ٢، مج١)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٦-	أثينا السوداء (جـ٢، مج٢)	مارتن برنال	بإشراف: محمود إبراهيم السعدنى
٦٧٧-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج١)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٨-	تاريخ الأدب فى إيران (جـ١ ، مج٢)	إدوارد جرانفيل براون	أحمد كمال الدين حلمى
٦٧٩-	مختارات شعرية مترجمة (جـ٢)	وليام شكسبير	توفيق على منصور
٦٨٠-	سنوات الطفولة (رواية)	وول شوينكا	سمير عبد ربه
٦٨١-	هل يوجد نص فى هذا الفصل؟	ستانلى فش	أحمد الشيمى

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ٤٣٩٤ / ٢٠٠٤